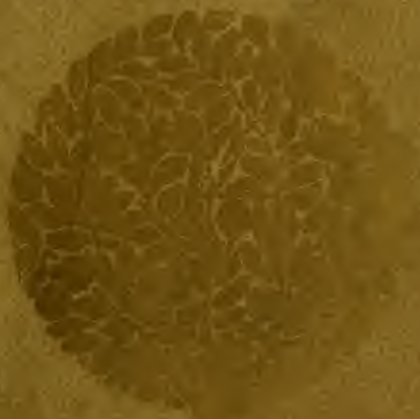
MAZZINI BEDUSCHI
ARTE CONTEMPORANEA



ROSEN VENEZIA

MAZZINI BEDUSCHI

ARTE CONTEMPORANEA

S. ROSEN EDITORE
VENEZIA

L' Editore, avendo ottemperato alle disposizisni della Legge, s'intende riservata la proprietà letteraria dell'opera presente.

ALL' INTEMERATA MEMORIA DI

RICCARDO SELVATICO

Venezia 1903 — Stab. Scarabellin

Nulla è più bello e più triste, per lo scrittore d'Arte, che vagabondare nel mondo delle forme estetiche del proprio tempo. Bello perchè le alterne vicende che lo spirito attraversa guidato dalla curiosità, esaltano l'anima nostra nel portento di una magìa, sì che tutto il mondo obbliamo, tutte le cose sue basse e meschine, tutta la vanità di ogni materiale stupida vita, di ogni vieto interesse, di ogni terrena preoccupazione; triste perchè qualche volta, mentre stanno accendendosi, dentro di noi, i fuochi di gioia della Speranza che sembra approdare col suo carico di frutti e di fiori al lido della Realtà ci avvediamo improvvisamente d'aver errato una volta ancora, di essere delusi una volta ancora, ciò che non solo irride crudamente al nostro orgoglio di sognatori, ma ci fa soffrire, irritandoci, quasi gravasse di tale illusione contro di noi una parte almeno di colpa e di responsabilità.

Per questo forse preferiscono alcuni studiosi solitari di rinchiudersi nel cerchio luminoso dell'Arte del passato, entro le « eteree ruote » che il sogno glorioso racchiudono come in un intangibile scrigno di fuoco ; perchè quel patrimonio glorioso esalta, ma non irrita, ci eleva al sogno che non patisce illusioni, ci da tutto quello che attendiamo e qualche volta anche di più, nulla promettendo e tutto concedendo, come la buona e sana amante prodiga d'amore che è lieta di farsi amare e di amare nel talamo solenne e sicuro, senza gli artifici irritanti e cortigiani dell'amante nevrotica e lusingatrice, che si compiace di esasperare i desideri, godendo di tutte le febbri, di tutte le inquietudini, di tutti gli sconforti che può destare e spegnere, a suo capriccio, nel cuore e nel senso dei suoi fedeli.

Ma, accontentarsi di rivivere tranquilli e sereni nel passato non è che di certe anime certosine per le quali la nota della vita vissuta non è affatto seducente e tentatrice. I più non vedono nel passato che tanti anelli di una catena che va dalle più lontane epoche fino a loro e si considerano come chiamati a dare essi pure il loro colpo di martello per foggiare, sull' incudine ampio della storia l'anello, simbolo della contemporaneità.

Ufficio ingrato, il lettore lo sa benissimo, ingratissimo poi in un'epoca come la nostra nella quale l'eccesso dell'individualismo, vero o finto,

concede a troppa gente il diritto sacro di lavorare nella fucina. Chi dia uno sguardo sereno tutto attorno al campo dell'estetica è costretto a raffigurarsi l'Arte contemporanea come una ammalata il cui letto di dolore sia circondato da una parte da troppi medici illustri o reputati tali, e dall'altra da troppi parenti che l'amano o dicono di amarla disperatamente. I secondi non fanno che piangere e la serrano talmente coll'esasperato affetto delle loro carezze che le tolgono perfino l'aria da respirare; i primi non fanno che farle ingoiare tutti gli equivoci rimedi delle farmacie, esperimentando o consigliando i più pericolosi atti curativi o operativi. E la povera ammalata, stremata di forze, non ha il coraggio di allontanare i primi e di difendersi dai secondi: tutto accetta, tutto sopporta, tutto esperimenta pazientemente, aspettando che la salvezza le giunga, una volta o l'altra, dalla misericordia onnipotente del caso.

Con tali opinioni ognuno vede come per lo scrittore d'Arte, che adori veramente la sua fatica e che senta tutta la serietà della sua missione, ogni nuova Esposizione d'Arte è occasione di gioia e di tormento indicibili.

Egli entra in quelle Sale con un' inquietudine ansiosa di cui la folla, per la quale una Mostra non è che un puro avvenimento mondano, non potrà rendersi mai esatto conto. Egli entra recando con sè tutte le speranze drizzate come orifiamme in

varie epoche sul suo cammino di ricercatore di verità, indagando tutto ciò che può corrispondere alla sua attesa, che può confermare o intaccare i suoi ideali di studioso, tutto ciò che può essere per lui argomento e materia di ragione o di torto di dubbio o di nuova illusione. Se poi il Critico sia esso pure un'artefice, cioè un pittore o uno scultore, uno che viva nella abituale consuetudine cogli artisti, dividendo con essi l'inquieta fatica, sapendo di essere sorto tante volte ammonitore e consigliere fra loro; se si ricorda di avere spinto in più di un caso i propri amici a certe prove pericolose e promettenti o di averneli dissuasi; se è convinto, sicuro che il suo giudizio, qualunque esso sia, sarà raccolto da qualche amico fedele che si lascia con fiducia ispirare e consigliare, allora, mentre si eleverà nell'aperta coscienza l'onda delle responsabilità, il Critico-artista penetrerà in quel Tempio con una inquietudine e con un'ansia anche maggiore e la penna che il giornalista di mestiere maneggia con disinvolta inconsapevolezza, gli tremerà fra le dita coscienti, come trema qualche volta il bisturì nella mano del chirurgo quando anzichè in quelle di una persona qualunque debba operare nelle carni di una persona adorata.

Per questo mi consenta il Lettore di entrare nelle Sale di esperimentazione della V. Esposizione d'Arte di Venezia, con passo guardingo avendo, più che l'intento della omeopatia critica, il

proposito più largo e utile di ricercare smentite o conferme alle teorie altrui e mie intorno all'incomposto, ma ampio movimento dell'Arte d'oggi, che attraversa, *con opere transitorie*, un doppio periodo di crisi e di evoluzione in attesa forse che la vela del proprio fato, gonfiata dal vento, lo porti nell'ampio mare delle affermazioni che non morranno.

« *Io dico continuando* . . .
DANTE, Canto VIII, Inferno

Se un vanto come Critico d'Arte me lo posso fare potrò dire, con un po' di orgoglio, al Lettore, che non è piccola gloria per me poter cominciare questo Saggio Critico assumendo per motto il mezzo verso dantesco : « io dico continuando . . . » E ciò meno per il ricordo del successo immeritato del mio precedente volume di critica sulla IV Esposizione veneziana, che per la constatazione logica e doverosa che se fui, due anni or sono, buon profeta, sono stato anche così ragionevole ammonitore e consigliere, che oggi posso ripetere « continuando » parecchi degli inascoltati consigli di allora avendo finalmente dalla mia parte quel senno di poi che mi fa sperare di essere ascoltato questa volta ancor più e meglio.

Due nuovi anni di esperienza sono da quel giorno passati; antichi errori furono corretti e altri nuovi ne vennero commessi che era forse facile sfuggire, ma tuttavia accanto agli errori nuovi

si levano anche parecchie magnifiche benemerenze ispirate a quello spirito di continuità logico e serrato che è la forza dinamica delle parecchie energie umane che vigilano sui destini dell'istituzione d'Arte preziosa che Venezia, col regale fasto della tradizione cinquecentesca, ha donato, come buona, figlia, all' Italia riconoscente.

E quello spirito di continuità alacre è così vivo, possente e convincente che anche i critici più scettici devono inchinarsi ad esso come ad una forza che esercita dominio a buon diritto e le riserve e i dubbi si placano nella convinzione irresistibile che l' inesorabilità della logica non soffierà invano nelle pieghe della bandiera estetica, o dei criteri, che quello spirito vigile avesse inalberato a torto giacchè siamo convinti che l'alfiere — che ha assai presti i sensi e l' istinto per tutto ciò che è giusto, o inevitabile — saprà essere superiore ad ogni meschina imputitura e vorrà con alata spontaneità correggere i propri errori e gli effetti non felici delle mal riuscite esperienze. — Passiamo dunque al concreto.

Questa V^a^ Esposizione tiene essa nel suo complesso un posto degno al cospetto delle precedenti? È una importante quistione da trattarsi perchè da un esame di tal genere può balzare

fuori assai più che una semplice constatazione pettegola, bensì la verifica se questa istituzione si chiarisca *effettivamente vitale* e utile per il bene degli artisti e dell'Arte e per il decoro d'Italia. Di più in essa va ricercato l'indice perfetto della riputazione che questo nostro « *Salon* » italiano ha raggiunto all'Estero e la misura delle speranze che ci è possibile concepire ragionevolmente per l'avvenire prossimo o remoto.

Ma un' indagine di tal natura non va fatta colla fantasia, nè con predilezioni campanilistiche, nè con mal compreso orgoglio nazionale. La statistica sola ha diritto di dire in materia l'ultima parola e la statistica (senza complicarla con inutili meschinità) dice che dal '96 in poi, cioè nello spazio breve di otto anni, gli ordinatori delle Esposizioni veneziane seppero richiamare per un bel miracolo di volontà quasi tutti i più illustri pittori e scultori d'Europa e spesso con opere degne, in tutto in parte, dell'enorme riputazione dei loro autori. E accanto ai maestri seppe chiamare i migliori allievi, mostrandoceli in tutta la pienezza del loro ardimento e del loro fervore, accordando anche ai tentativi più arditi — specie nelle esposizioni precedenti — una ospitalità larga, libera da ogni predilezione e meschinità di scuola, purchè l'opera d'arte — anche imperfetta — forse illuminata dalla bellezza intima della concezione ideale, e da fiera e libera dignità esecutiva.

Così — trascurando i nomi minori — citiamo a titolo d'orgoglio tutta una lunga lista di nomi a cui il pubblico e la critica furono larghi dell'omaggio dell'ammirazione o della discussione.

Onorammo dunque a Venezia in questi otto anni (e citiamo a caso limitandoci agli stranieri) il Delug, che espone nelle prime due Esposizioni, il Dupré che manca alla V^a^, ma che espose in tutte le quattro precedenti, l'Engelhart che vedemmo nelle prime tre, il Frémiet che espose nelle prime due, Henri Martin che espone anche quest'anno e che è un acquisto della Mostra precedente, il vecchio e valorosissimo Jsraels, il Klimt capo scuola fra i secessionisti viennesi, che deploriamo di avere ammirato una volta sola, Max Klinger originale e possente come scultore e acquafortista e men grande, ma tipico come pittore; Alma Tadema, il Leigton, il Millais, il Menzel, il Puvis de Chavannes, il Lembach, il Brough, l'Herkomer, il Besnard, il Biischop, il Carolus Duran, il Watts, il Siemiradzky, il Bonnat, il Sargent, il Thaulow, il Kroyer, il Leibl, il Lavery, il Dagnan-Bouveret, il Carrière, Franz Stuck, il Brangwyn, il Meunier, il Millet, il Corot, il Daubigny, il Monet, che non hanno bisogno di alcuna presentazione; e accanto ad essi il Koner, il Kaulbach, il Propheter ritrattisti tedeschi di particolare interesse, il Roll, il Kallmorgen, il Solomon, il Forain, il Leistikow, maestro fra i paesisti stilizzatori, il Le Sidaner, il Marr, il

Frampton, l' East, il Van der Stappen, il Pratt, il Macaulay, l' Hartmann, Angelo Jank, il Van der Vaay, il Villegas, il Sorolla, la Chwartze, il Blanche, il Cottet, il Raffaëlli, il Rochegrosse, lo Scheschewsky, Hans Toma, il Maliavine, il Passini, l' Alexander, l' Abbey, l'Austen-Brown, il Béraud, il Sauter, il Buysse, il Claus, il Bartels, il Bortholomé, il Cazin, lo Smith, il Dierchx che esposa purtroppo soltanto nel '99 e tutto un magnifico gruppo di pittori ungheresi, principali fra i quali l'Horovitz, il Làszlò, l' Olgyay, il Rèti, il Katona, il Ferenczy, il Kernstoch, lo Ziegler e lo Zemplémi.

Ed è da aggiungersi a questi gli artisti che espongono a Venezia oggi per la prima volta, come l' Halmi, ungherese che vive a Berlino, il De la Gandera, l' ultra-*chic* ritrattista ispano-parigino, il bizzarro, violento, pos sente, caratteristico Zuloaga che è la rivelazione discutibilissima, ma evidente di questa Esposizione; l' Anglada un altro spagnuolo che vive come lo Zuloaga a Parigi e che è valoroso come lui sebbene molto diverso; il Faber du Faur un pittore di battaglie, di cavalli e costumi orientali; l' olandese Sluiter, il gruppo degli impressionisti, Claude Monet che era già apparso a Venezia, il Pissarro che anticipa Raffaëlli per certe ispirazioni, il Sisley che si accoppia al Monet negli intenti e nella tecnica e fra gli italiani gli acquisti nuovi del Fontana, del Discovolo, del Balla, dell' Innocenti, tutto un gruppo di

giovani artisti che risiedono a Roma e che possiedono una nota personale degna in ogni caso di attenzione e di nota.

La lista di questi nomi — benchè limitata ai notissimi — è molto lunga, ma per fortuna tale lunghezza è di carattere confortevole e attesta la serietà e la continuità degli sforzi del Comitato ordinatore; continuità di sforzi della quale ci potremo rendere anche maggior conto osservando che fra gli artisti che esposero a Venezia, molti si chiarirono fedeli all'appello che giunse loro dalla maliarda città accettando di esporre, non in una sola, ma in parecchie delle nostre Mostre, come l'Ancher, il Bartels, il Bisschop, il Braeche, il Brangwyn, il Buysse, il Brown (Alexander, il Carrière, il Claus, il Cottet, Walter Crane, il Dagnan-Bouveret, il Dettmann, l'East, l'Herkomer, l'Harrison, il Kroyer, Gaston la Touche, il Lavery, il Lembach, il Liebermann, l'Oppler, il Raffaëlli, il Rodin, il Roll, Franz Stuck, il Sauter, Sckramm-Zittau, l'Uhde, e qualche altro.

Vede ognuno, che sia sereno e giusto, che l'opera degli ideatori e dei traduttori pratici dell'ideale elevatissimo e ardito non poteva essere più provvidenziale e questo preme a me di affermare innanzi a tutto, affinchè le parecchie esortazioni e le riserve che mi affretterò a fare, circa il modo con cui fu riunita e ordinata questa V^a^ Esposizione, non siano interpretate falsamente ed eccessivamente.

L'ORDINAMENTO DELLA MOSTRA. La proposta alla quale più tenevo due anni or sono e alla quale tengo ancora più oggi, in cui il successo di una applicazione parziale (Sala del ritratto moderno) mi dà speranza di poter passare a porto franco con tutta la merce delle mie proposte per la competente Dogana, era quella che tendeva a una distribuzione più logica, più utile e nel medesimo tempo più estetica, delle opere d'arte italiane e straniere, rompendo la barriera delle consuetudini tiranne a cui dobbiamo da troppo tempo il *bric-à-brac* delle *Esposizioni-bazar.*

Scrivevo allora testualmente e ripeto oggi, come ripeterò fin che sarà necessario, quanto segue:

(*) « In quanto poi all'ordinamento delle opere si tenti coraggiosamente *una nuova via.*

Le *Esposizioni-bazar* rispondono forse ai bisogni dei semplici curiosi, ma non rispondono ai più elevati bisogni dell'Arte. Una Mostra veramente seria, non dovrebbe esporre le opere come fa il negoziante il quale mette indifferentemente, uno accanto all'altro, un paesaggio, un ritratto, un quadro di genere e una tela di pensiero. *Un principio*

(*) Mazzini Beduschi — « L'Arte e la Critica » — Casa Editrice Vincenzo Cabianca - Verona.

che dovrebbe essere assioma per tutti; pubblico, giurie, ordinatori e critici è che ogni genere di pittura bisogna poterlo esaminare con anima diversa. Un ritratto e un paesaggio uno vicino all'altro si danneggiano a vicenda; così un quadro idealista rende troppo banale il vicino quadro di genere, oppure, viceversa, quello ci sembra più astruso e trascendentale.

« Pensi ognuno al sentimento di calma, di serenità, di equilibrio, che ci dà l'entrare (qualche Sala di Museo è ordinata in questo modo) in un ambiente ove siano, tutti ritratti o tutti paesaggi. I confronti veri non si fanno che fra tele del medesimo genere e i confronti più seri e più equilibrati si fanno anzitutto quando si abbiano contemporaneamente sott'occhio le opere che sono in discussione.

« L' uniformità che propugnano con calore e colla speranza di convincere totalmente o parzialmente (e parzialmente infatti fummo accontentati) non sarà certo per piacere eccessivamente ai semplici curiosi che girano distrattamente da una tela all' altra spesso scherzando o schernendo col proprio vicino, ma, dopo tutto le vere e nobili gare artistiche non sono bandite per loro, ma dovrebbero essere piuttosto essi banditi dalle medesime. Per mio conto credo fermissimamente che affidando la distribuzione — per genere — ed artisti sagaci e di buon gusto, le Sale ne guadagnerebbero molto anche dal semplice punto di vista decorativo.

« Io vorrei che tutti i « ritratti », tutti i « paesaggi » tutte le « marine », tutti i « quadri di pensiero » tutti i « quadri di costumi » tutti i « pannelli decorativi » ecc..... fossero uniti in altrettante Sale *senza distinzione di nazionalità o di regione d'Italia* (distinzione quest' ultima inutile e pericolosa) soltanto distinti dall' indirizzo, dalla scuola o dalla semplice analogia di sentimento, di forma, di tecnica o di concetto. Vorrei inoltre che ogni opera portasse un cartellino contenente in chiaro il nome, la nazionalità e il titolo dell' opera e vorrei pure che nei limiti del possibile, si aumentasse il numero dei quadri presentati sopra quell' ideale isolatore che è il cavalletto, il quale mette l' opera d' arte nelle stesse condizioni nelle quali fu concepita e creata; e che si intervallassero quanto più fosse possibile quelle appese alle pareti. Quel Salone internazionale che anche quest' anno dava un senso di vuoto, potrebbe *riempirsi* facilmente con piccoli e grandi cavalletti e diventare col complemento di piante, divani, poltrone leggiadrissimo. »

Ho fatto tutta quest' ampia citazione testualmente perchè fatta eccezione per la sala dei ritratti, lodata universalmente, tutto il resto è ancora inattuato ed è tuttavia di assoluta attualità e opportunità.

Già una cosa si è ottenuta quest' anno: si rinunciò alla suddivisione per nazionalità; ma disgra-

ziatamente ci si fermò soltanto alla parte negativa della proposta, senza tenere giusto conto della parte positiva e le opere straniere furono sparpagliate *senza criterio* per tutte le sale in una confusione di cattivo genere per cui il rimedio parve giustamente assai peggiore del male lamentato.

Ciò che probabilmente fu causato dal non aver voluto rinunziare all' inutile e pericolosa suddivisione regionale delle opere degli artisti italiani.

Sappiamo benissimo che furono alcuni critici d'Arte quelli che colle non ben ponderate insistenze imposero come necessario tale ordinamento del quale, mentre qui è facile misurare il danno, non so vedere quali potevano essere i benefici. Certo che alcune speciali caratteristiche differenziano, prese nel loro complesso, le opere delle varie provincie italiane, partenti da bisogni spirituali e da tradizioni estetiche diversissime, ma, anche a questo proposito posso ripetere, come due anni or sono che « se i benefici che si attendevano i propugnatori dell'attuale classificazione regionale dovettero sembrare sulle prime notevoli, di fatto si riducono a ben poco... e precisamente a quel poco che ormai è dal più al meno, conosciuto da tutti ». E allora dove sono i benefici? In quanto ai danni non è chi non abbia veduto nel '901 e chi non abbia visto oggi, che certe Sale *si sono fatte a fatica* coll'artificio di chiamare a raccolta le opere dei morti illustri, o dei perduti per l' Arte

come il Gemito, oppure abbondando, al di là di ogni equa misura, cogli inviti personali estendendoli anche ad artisti ed opere che quest'anno specialmente non avrebbero passato forse l'esame della severa, o almeno esigente, giurìa di accettazione.

Di tutta la Sala del Lazio, per esempio, solo il Parisani fu sottoposto a tale giudizio, gli altri (col pretesto eccessivo che avevano — grandi e piccoli — cooperato nella decorazione delle Sale) furono tutti invitati individualmente con una sperequazione di destini fra pittori invitati e quelli ammessi o rifiutati, così stridente, antipatica, che non è chi non abbia visto e deplorato. E badiamo, tra gli invitati figurano anche nomi, onorevoli certo, ma modesti come quelli del Noci e del Coromaldi, poco noti a Venezia, oppure come quelli del Nardi e dell'Innocenti che dovevano esporre a Venezia per la prima volta e che non avevano precedenti artistici tali da giustificare tali punti d'oro in una Mostra che ha una speciale tradizione di distinzione e di severità oltre che un regolamento che ogni voltafu applicato integralmente si chiarì non solo rigido, ma anche severissimo.

Medesimamente della Sala del Mezzogiorno il solo Tullio Campriani fu sottoposto a giurìa: gli altri compresi il De Sanctis, il Rossano, il Campriani Alceste e specialmente quel Caprile, che, si potrebbe giuocare dieci su uno, sarebbe stato re-

spinto con tutte due le sue commercialissime e banalissime opere, figurano come invitati sulle grigie e melanconiche pareti.

Ma procedendo diversamente e ommettendo le esposizioni retrospettive di Gemito, Ammendola e Gigante chi può affermare che una Sala del Mezzogiorno si sarebbe potuta fare? Ecco perchè prima scrissi che tale suddivisione voluta improvvidamente da qualche Critico, si chiarì alla prova, inutile e pericolosa.

Chi vuole un esempio di più immagini a che cosa si ridurrebbe la Sala dell'Emilia quando non presenziassero quei due illustri morti che sono il bolognese Serra e il modenese Muzzioli.

Tiriamo dunque le somme. Ora il senno di poi ha parlato: quel senno postumo che non prenderemo a giudice per esser severi, ma che chiameremo, come è dovere nostro quale buon consigliere. E il consiglio che ci viene da lui è quello di rinunziare definitivamente a una distribuzione che non ci dice nulla di nuovo o che ci dice soltanto, come fa da due anni, delle cose sgradevolissime.

E anche un'altra cosa ci dice.

Due anni or sono scrivevo a proposito della piccola speciale esposizione di un gruppetto di pittori del « '30 ».

« E vorremmo anche che gli inviti fatti all' E-
« stero rispondessero a un ben chiaro concetto

« d'Arte, quando specialmente si richiedono opere
« che appartengono a un'altra età.

« Quest'anno, per esempio, si raccolsero alcuni
« paesaggi francesi del 1830 e fu ottimo consiglio;
« ma un Millet, due Corot, tre Daubigny e un Du-
« pré non dicono che ben poco intorno a quel movi-
« mento pittorico così interessante al quale si deve
« non piccola parte del nobilitarsi del paesaggio
« anche al di fuori dei confini della Francia. Sa-
« rebbe stato interessante poter avere di più spe-
« cialmente del Millet e se anzichè approffittare
« forse di una circostanza fortuita e favorevole si
« avesse avuto fin da due anni or sono, il preciso
« proposito di onorare in Venezia nei pittori fran-
« cesi del « '30 » la culla del paesaggio moderno,
« forse si sarebbe trovato o presto o tardi, ma a
« tempo, la maniera di avere molto di più.

« E mi si lasci fare, per l'avvenire, una pro-
« posta.

« Ai pittori del « '30 » siamo certamente legati
« per parecchi vincoli, ma la pittura moderna è
« ancora più legata, nelle sue varie manifestazioni,
« a quei pittori che partendo verso il 1850 dal Cour-
« bet, iniziatore in parte inconsapevole, si costitui-
« rono più tardi, verso la fine del secondo impero
« (intorno a Manet e a Claude Manet) dapprima in
« una specie di setta, poi allargandosi di numero,
« di ideali e di attitudini col Degas, col Renoir,
« col Pissarro, col Sisley, con Eva Gonzales, con

« Berthe Morisot e qualche altro e appellandosi
« *impressionisti* (dal titolo di un quadro di Claude
« Monet) si costituirono in gruppo serrato batta-
« gliero e vittorioso, tanto da trionfare una prima
« volta nel 1884 con un' Esposizione collettiva delle
« opere del Manet e giungere finalmente a otte-
« nere una vittoria ufficiale nel 1897, una specie
« di consacrazione solenne in una Sala speciale
« che in buon gruppo li raccoglie nel Museo del
« Luxembourg. Ecco un bel brano di storia del-
« l'Arte da rievocare, una storia molto istruttiva
« che in Italia è generalmente ignorata, nella sua
« essenza vera, non soltanto dal pubblico.

« Di quel grande, geniale naturalista moderno
« che fu il Manet, di quel profondo acuto ricerca-
« tore della luce e della luce abbagliante che fu
« Claude Monet e di quel bizzarro, ardito impri-
« gionatore di gesti caratteristici e strani, benchè
« umanissimi e veri, che fu il Degas e di tutti gli
« altri impressionisti minori come il Renoir, Sisley,
« la Morisot e il Pissarro, che i futuri promotori
« e ordinatori della prossima Esposizione vene-
« ziana ci procurino alcuni almeno dei documenti
« più noti e decisivi !

« Non sarà certo facile compito, ma due anni
« bene spesi e un po' di abnegazione, di coltura e
« di intelligenza, applicati a tempo debito, possono
« garantire tante cose. Ma certo che occorre non
« brancicare a caso, non chiedere a destra e a si-

« nistra senza un' idea ben chiara ed uno scopo « ben definito, ma invece fissare bene, e a tempo, « il fine che si vuol raggiungere con qualche par- « ziale esposizione retrospettiva e poi muoversi e « far muovere tutti in una medesima direzione ».

Orbene anche a questo proposito ho motivo di essere contento giacchè, in parte almeno, i fatti hanno permesso un tentativo di effettuazione della mia proposta. Figurano infatti in questa V^a^ Esposizione due buone tele di Claude Monet, due del Pisarro, dei quali una bellissima, una discreta del Sisley e anche una del Renoir, sebbene scelta male. Ma nulla vediamo della Gonzales, nulla della Morisot, nulla specialmente del Degas originale, potente e moderno più di tutti.

Ma se si tentò di attuare una proposta da cui poteva venire molto bene, non ho soverchi motivi per compiacermi del modo con cui se ne cercò e se ne curò l'effettuazione.

Sappiamo benissimo per quali circostanze favorevoli potemmo avere a Venezia il gruppo degli impressionisti francesi; ma senza togliere benemerenza a chi ci ha fatto l' insigne favore dobbiamo tuttavia constatare che anche in questa circostanza l' ufficio di presidenza brancicò una volta di più a caso e forse anche in ritardo, senza aver un' idea ben precisa intorno al fine da raggiungere e di tutta l'ampiezza della ricerca e degli sforzi che si dovevano compiere perchè il tentativo, no-

bilissimo, non ci sembrasse — come avvenne — monco e puerile.

Ecco perchè questi gloriosi precursori che con tanta accensione d'anima, con tanto fervore estetico lanciarono al mondo una così potente parola, passano oggi, nella modesta parete loro dedicata e confusi cogli altri, piuttosto negletti dalla folla e inosservati. Si cerchi dunque per l'avvenire un po' più e un po' meglio collegando il movimento francese e quello inglese di cui il primo fu dopo tutto esaltazione e parafrasi.

Ed ora, a chiudere la Critica, non demolitrice ma semplicemente eccitatrice a cui sottoponemmo l'organizzazione e l'ordinamento delle Esposizioni di Venezia in genere, e della V^a^ in ispecie, non ci resta più che trattare due importantissime quistioni: prima quella del metodo con cui fu compiuta quella terribile, antipatica e inevitabile funzione che è *l' accettazione delle opere*; seconda, quella del pessimo ordinamento che ha sempre avuto (e con speciale aggravamento quest'anno) l'esposizione delle opere di quella Cenerentola delle Arti che è la Scultura.

La quistione grossa del tentativo lodevole, ma non riuscito di sposare l'arte applicata all'arte

pura la tratteremo, per la sua eccezionale ampiezza in uno speciale capitolo.

Della prima quistione è prudente e conveniente parlare con brevità, con meditata misura di linguaggio e, se è possibile, nell' inesorabile difetto della nostra natura, con assoluto obbiettivismo.

È noto come l'*accettazione* viene fatta.

Un'apposita Giurìa è nominata volta per volta dall' Ufficio di Presidenza che, come ognun sa, è costituita dal Sindaco — o dall' Assessore della pubblica istruzione — e dal Segretario Generale dell' Esposizione.

Tale Giurìa compie il suo ufficio secondo i canoni esigentissimi (e non a torto) di un apposito regolamento, il quale (diciamolo a titolo di lode) è preciso e fermo e chiaro nell' intento, nel testo e nello spirito. Tre sono i concetti essenziali che costituiscono come il midollo spinale di tale raccolta di diritti e di doveri: — 1.) « l'obbligo di scegliere con severità le opere *assolutamente* degne; 2.) « l'esclusione dei semplici studi e delle frammentarie e insignificanti riproduzioni del vero »; 3.) « l'esclusione delle opere *già esposte in Italia* fatta eccezione: a) « per qualche opera di pregio *veramente raro*, purchè non mai esposta a Venezia; b) per le Mostre individuali.

Prima ancora di giudicare l'opera della Giurìa di quest'anno voglio osservare che in questa Esposizione — non per colpa della Giurìa, ma per tutto un altro complesso di ragioni (e specialmente per l'abuso sopra lamentato dell'eccesso degli inviti e dell' accettazione... per riconoscenza) non poche « frammentarie e insignificanti riproduzioni del vero » hanno trovato modo di installarsi in sede gloriosa con petulante prosopopea e che il terzo di quei *concetti* direttivi e regolamentari fu manifestamente offeso da chi aveva più di ogni altro l'obbligo di rispettare il regolamento in tutta la sua integrità — alludo alla Presidenza — permettendo non solo l' inconveniente di ospitare opere « già esposte in Italia » ma riconosciute anche di pregio così relativo da poter apparire soltanto nella Sala dei « rifiutati ». Alludo al ritratto del De Blaas, sebbene non sia esso la sola eccezione al disposto dell'art. 13 del Regolamento generale. Ciò che dovevasi assolutamente evitare.

La Giurìa d' accettazione riuscì composta quest' anno dei pittori Baertsoen, Cottet e Sartorio e degli scultori Calandra e Trentacoste, i quali compiuta la loro non lieve e delicata fatica rifiutarono il *placet* ai quattro quinti circa delle opere pre-

sentate al loro giudizio. Si noti che in un documento reso pubblico, la predetta Commissione espresse la convinzione di avere applicato il regolamento colla « minore severità possibile. »

Dico subito che è mia ferma convinzione che la Giurìa, contro cui tanti strali furono lanciati a torto, non ha esercitato il suo dominio con severità arbitraria, nè esorbitante. Se un' accusa le si può fare anzichè imputarle della severità l'accuserei piuttosto di non aver dimostrata in alcuni pochi casi sufficiente larghezza di idee, specialmente per quanto riguarda lo sforzo estetico di quattro o cinque artisti che non sono certo senza dignità e coscienza; perchè non è possibile negare per esempio, qualità pittoriche serie e degne di esame all' ampia tela del Collivadino, sincerità e finezza sentimentale e pittorica al piccolo quadro, così delicatamente sentito dal Pazzini, originalità di gusto e franchezza di tecnica e di forma alla scultura del La Spina, impeto ed elevata ispirazione all' audace quadro di Enrico Lionne, un' opera che io giudico personalmente nel suo insieme mancata e che disapprovo apertamente, ma per la quale, se si tenga giusto conto della nobilissima ideazione, sembra scritto espressamente quel brano dell' articolo 10 del Regolamento che ammette le opere anche deficienti purchè contengano « qualche merito singolare di ricerca e di originalità. »

Ma non su tre o quattro impressioni mie parti-

colari io intendo fare il processo all' operato della Giurìa che assolverei del resto in ogni caso per la favorevole impressione sulla complessiva opera sua.

Tuttavia fuori da ogni intento di muoverle rimprovero osservo che molti degli appunti, delle recriminazioni e delle proteste degli artisti esclusi non furono tutte quante irragionevoli e assurde, se la prendiamo in se stesse e in confronto non colla specifica limitata azione della Giurìa, ma colla azione più complessa, ampia e discutibile della Presidenza della Mostra, direttamente responsabile di molte cose e indirettamente di tutte.

Certo che parecchi buoni artisti dovevano mal rassegnarsi a restare fuori quando in quelle male ideate sale italiane, potevano esporre senza noia di esame alcuno, non pochi artisti minuscoli affatto e non per alcun speciale merito accertato, ma per la semplice ragione che avevano dipinto — più o meno bene e qualche volta anche male — pochi metri di fregio o plasmato in gran fretta statue o bassorilievi decorativi pur non essendo stati, alla fine, niente più che i modesti incaricati degli incaricati o in altri termini, non essendo stati che i semplici aiuti degli artisti principali ai quali la Presidenza si era rivolta per la decorazione della Sale regionali italiane.

E in vero la Presidenza commise a questo proposito un errore davvero gravissimo. Essa, per esempio, incaricò della decorazione della Sala del

Lazio (cito una Sala a caso, ma si potrebbe dire altrettanto delle altre) due noti pittori il Carlandi e il Sartorio e lo scultore Apolloni. Che le opere di questi artisti dovessero entrare senza esame di Giurìa si capisce, sebbene la Presidenza dovesse provvedere a salvarsi dal pericolo della indiscrezione, in fatto di appetito di spazio, di qualcuno di quegli egregi così da impedire che il solo Sartorio, per esempio, si prendesse come ha fatto con dubbio cameratismo *più di un terzo* di tutto lo spazio accordato alla sua regione.

Ma quello che non si capisce è che quella speciale facilitazione fosse estesa a tutti coloro come l'Innocenti, il Nardi, il Noci, il Coromaldi i quali non fecero altro (e non tutti fecero bene) che copiare in grande a semplice chiaro e scuro, in fretta e con discontinuità di carattere e di spirito i bozzetti per il fregio di putti forniti loro dal Sartorio.

Si capisce che la Presidenza si sentisse in debito verso questi modesti lavoratori che avevano contribuito all'abbellimento della Sala col semplice ufficio manuale e pedestre, ma doveva pagare il suo debito in altro modo, magari col modo comune della moneta sonante, ma non scegliendo il peggiore dei modi, che oltrecchè creare quella arbitraria sperequazione di diritti fra i vari artisti italiani, che abbiamo, in parecchi punti lamentata, poteva compromettere anche l'esito artistico della stessa Esposizione.

Dunque delle acute, stridole recriminazioni sollevate dal giudizio della Giurìa d' accettazione, accetto specialmente quelle che s'appoggiano sopra tale evidente tallone d'Achille, ma ognuno vede che a quel proposito è vano e ingiusto prendersela colla suriferrita Giurìa, essendo di tale errore responsabile direttamente ed esclusivamente l' ufficio di presidenza.

Il quale, smarrendo poi in un momento supremo la necessaria serenità di giudizio, per rimediare ad uno sproposito manifesto, finì col commetterne uno assai peggiore.

Nessuno aveva *legalmente* diritto di far entrare nell' Esposizione ciò che la Giurìa d' accettazione aveva con pieno diritto escluso. Il Regolamento è chiaro, categorico e tassativo; nessun articolo parla di eventuali Sale..... di soccorso, di Sale di rifiutati.

I compilatori del medesimo si sentirono tanto in dovere di considerarlo come sacro e inviolabile in ogni sua parte, nel senso, nel testo letterale e nello spirito, che essendo disposizione ufficiale, per esempio, che la chiusura dell' Esposizione abbia luogo il 31 ottobre, nell' ipotesi di una proroga di qualche giorno non si credettero in diritto di considerare continuativo il rispetto di questo Regolamento, senza che un'articolo esplicito accordasse ad esso una così logica continuazione e aggiunsero l' articolo 52.

Ora come conciliare un rispetto così deferente

al Regolamento colla disposizione arbitraria di agire secondo i canoni di un articolo che non esiste sottoponendo i rifiutati ad un'umiliante esame di riparazione, creando senza nessun legale consenso quella modesta e melanconica Sala K?

Il torto dell'Ufficio di Presidenza fu dunque patente e anzichè rimediare agli inconvenienti sopra lamentati, e placare le ire, non servì che a riaccendere le passioni, a far gridare a buon dritto contro l'arbitrio, a scontentare i membri della Giurìa, i quali avevano qualche ragione per pretendere di non essere moralmente sconfessati tanto più che si erano dimostrati dopo tutto, ossequienti non solo alle prescrizioni del regolamento, ma anche alle esortazioni accentuate nella lettera — resa pubblica — colla quale fu loro affidato il mandato e alle raccomandazioni verbali.

Se quindi per l'avvenire si crede di dovere, a imitazione di qualche « *Salon* » straniero, riservare qualche Sala ai rifiutati, nella ipotesi che possa venir accolto in esso qualche opera valorosa non compresa per eccessiva o esasperante novità di forma o per incomposta audacia tecnica, e tuttavia meritevole, che su essa si pronunzi in seconda istanza il pubblico e la critica, ebbene niente di male, si faccia pure, ma per tale evenienza si provveda caso mai a tempo, aggiungendo un apposito articolo al Regolamento in questione.

Ma, probabilmente, le aggiunte non dovranno limitarsi a ciò.

Lino Selvatico rendendo conto della costituzione della Sala dei Rifiutati a lui insieme ad altri affidata, consapevole della difficoltà insita nella terribile funzione, formulò in nome dei suoi colleghi un voto di cui sarà forse giusto tenere conto.... se sarà possibile.

Ed ecco le saggie parole:

« Noi esprimiamo pertanto il voto, che la Presidenza di questa nostra Esposizione, la quale tante nobili cose ha saputo compiere, studi anche l'arduo problema dell'ammissione delle opere d'arte e lo risolva in maniera più moderna e geniale. »

Ufficio arduo.... problema forse insolubile. Non mi trattengo tuttavia dal fare una proposta.

Non a torto lo stesso Selvatico osserva, che il sistema attuale « è per la sua stessa natura inadeguato ai fini dell'arte, come è duro e irritante nei riguardi morali. »

Ebbene, io vorrei che le Giurìe avessero semplicemente un ufficio *classificatore*, ma che la vera accettazione la facesse poi la Presidenza *con certi criteri fissi*, in base agli intenti speciali coi quali ogni singola esposizione viene indetta. E mi spiego

dettagliatamente. Io vorrei che un'apposita giurìa (possibilmente nominata per elezione da tutti coloro che avrebbero opere da esporre e nella quale potessero entrare anche i Critici d'Arte), fosse chiamata *a classificare* le opere in un certo numero di categorie speciali, operando nel modo seguente.

Le opere appena scassate dovrebbero essere raccolte *per genere:* ritratti — paesaggi — marine — quadri storici o di costumi — quadri di genere — quadri simbolici o idealisti — e così via, senza per altro eccedere nel numero delle suddivisioni che si ridurranno in ogni caso a sei o sette.

Fatto ciò, non già coll'intento di dare un punto di classifica a seconda del merito intrinseco (ció che giudicheremmo arbitrario e indelicato) la Giurìa dovrebbe, genere per genere, *classificare* le opere *con criterio di relatività* fissando per ciascuna di esse un punto, diremo così, *di merito relativo*, dall'*uno* al *sei* per esempio, che serva a far conoscere con quale ordine le opere, *in ciascuna suddivisione di genere*, siano giudicate migliori, peggiori, o intermedie e non per se stesse, ma in relazione colle loro vicine.

Fatto ciò il compito della Giurìa *è finito*. Essa non si è pronunciata *sul merito assoluto* di nessuna opera e perciò il suo responso non è irritante, di più essa non ha nè scartato nè ammesso nessuno.

Entra allora in azione l'Ufficio di Presidenza o

chi per essa. Questa naturalmente ha formulato il programma speciale della Mostra di quell'anno: ha i suoi precisi intenti, ha un ideale a cui tendere e da far brillare. Non solo, ma sa anche di quanto spazio *e non più* disponga, a fine di poter esporre tutte quante le opere in modo degno e con uniforme giustizia. E allora in base allo spazio di cui dispone, *allo sviluppo armonico in cui i vari generi devono essere rappresentati* e ai fini caratteristici da essa perseguìti; nell'interesse dell'arte e rispettando rigorosamente la *classificazione relativa* della Giurìa di classificazione ammette *in ogni genere* quel numero di opere che sono state giudicate le migliori, o le meno cattive di ogni categoria.

Così facendo nessuno appare escluso per *inaccettabilità assoluta*, cioè per inabilità manifesta; chi è escluso, lo è soltanto perchè lo spazio e i criteri coi quali distribuirlo, non permettono di più e la Presidenza rimane (ciò che è importantissimo) nella possibilità di poter esporre tutte le opere scelte in modo uniformemente degno.

Ciò che non può avvenire e non avviene mai nei casi in cui le Giurìe operano come di consueto perchè può benissimo accadere allora (e accade quasi sempre) che per quanto si sia severi le opere accettate risultino in quantità maggiore *di quello che lo spazio consentirebbe*, perchè per quanto della quistione dello spazio si voglia

tenere conto, è difficile che non si ecceda o nel rifiutarlo e nel concederlo (1).

E accenno anche ad un altro vantaggio essenziale: è assai più facile essere giusti, quando si sia chiamati a dire, per esempio, quali siano di un gruppo di marine quelle che sono le migliori o le meno belle e distribuirle con graduatoria di merito relativo che non giudicare le stesse marine nel complesso e nella confusione di tanti generi di tante tecniche e di tante fatture, come degne, *sì* o *no* per il loro valore assoluto e intrinseco di figurare in una Esposizione.

Queste le mie idee: voglia la Presidenza della benemerita Esposizione prenderle se può in serio esame. In caso contrario ne riparleremo nuovamente negli anni successivi se avvenisse — tutto può succedere — che altri metodi tentati da Lei, per risolvere l'ingarbugliata matassa, avessero sortito esito negativo.

---

(1) Anche quest'anno ad onta di tanta severità e sebbene i quadri non siano stati intervallati sulle pareti come si vorrebbe, le pitture per l'esuberanza del numero finirono coll'invadere anche la Sala che si voleva dedicata esclusivamente alla scultura.

Ed ora mi si lasci dire che l'appunto più grave che si può fare agli ordinatori dell'attuale Esposizione, pure risalendo nelle ricerche delle responsabilità fin ai primi ideatori, è quello di non aver compreso in tutto l'arruffarsi delle idealità artistiche contemporanee, quale sia l'eccezionale importanza che l'azione degli statuari è chiamata ad esercitare nell'avvenire con un diritto, che in Italia almeno, per mille ragioni dovrebbe parere patente a tutti quanti.

È vano e bambinesco ponzare faticosamente a fin di pranzo teorie estetiche su nuovi possibili stili e nuova possibile arte, se non si veda che la grande riforma non può partire dal genere chincaglieresco-snobistico nel quale si va bamboleggiando il mediocre spiritello dei *parvenus* contemporanei, ma che solo può far da leva l'integrazione complessiva degli ideali che la *grande* scultura, la *grande* pittura e la *grande* architettura potrebbero toccare insieme quando i criteri estetici di una folla nuova permettessero un effettuabile desiderato, invocato connubio creatore.

Ma tale grande integrazione di ideali diversi non si potrà avere finchè la folla dei dotti e degli indotti e anche della canaglia — come direbbe

quel notissimo illustre — non ami e non comprenda l'Architettura e la Scultura come ama e comprende ogni manifestazione della Pittura. Ma la folla poco o nulla si interessa alla Dea del marmo, del bronzo, della creta e del gesso e gli ordinatori delle Esposizioni, e spesso anche i critici d'Arte, fanno involontariamente di tutto, per sviare dalle statue ogni attenzione e discussione seria.

Anche Venezia non fu in questo argomento all'altezza della sua missione artistica e della nostra attesa ansiosissima: coloro che potevano fare tutto fecero modestamente e male e se (è giustizia riconoscerlo ed hanno avuto non lieve torto coloro che l' hanno obbliato) qualche cosa Venezia ha fatto più che qualunque altra città d'Italia, specialmente nel 1901 quando ci diede tutta una Sala Rodin, tuttavia non possiamo non riconoscere che gli ideatori e gli ordinatori non hanno mai dimostrato di aver una idea esatta di tutto il bene che, proteggendo con intelligente sagacia la scultura potevano fare in Italia.. Ed era poi anche semplice quistione di giustizia perchè non si dovevano fare iperbolici sacrifici in onore della pittura, esorbitando anche da ogni giusto limite, mentre non si era mai fatto nulla per offrire alla statuaria di tutto il mondo una sede veramente utile e decorosa.

Eppure quante ragioni avevano quelli che sulla fine del secolo testè trascorso vollero comporre a Venezia eterna il monile nuovo di una Esposizione

nobilissima di sogni d'Arte, per regolarsi anche a proposito degli scultori, secondo le esigenze dell'idealità e della giustizia!

È stato detto che Venezia è per la sua natura refrattaria alle manifestazioni scultoriche! Certo che Venezia è trionfo della luce e del colore; è il regno dei nimbi d'ombra e di sole; la terra ove anche i semplici e rossi mattoni che le sue acque lambiscono colla carezza voluttuosa, mandano luce come i policromi marmi, gli ori e le gemme che il tempo e il genio degli uomini composero attorno alle verdi acquoree cinture. E come il sole ride scherzando libero sui suoi balaustri, sulle sue statue corrose, sulle sue cupole, sulle sue pietre istoriate, sui giuochi delle sue acque, sulle rosee e verdi lucentezze dei suoi frutti, sugli scialli e sulle ampie capellature nere, bionde e fulve delle sue donne, su tutto insomma che si disegna, si muove o si eleva, si immerge o si innonda nel cielo, all'aperto, così medesimamente canta ed esulta nel chiuso il bel colore veneziano negli interni delle sue chiese, nelle incrostazioni auree dei suoi mosaici, nelle iridescenze dei suoi fragili vasi, delle sue misteriose vetrate, delle sue lampade appese e specialmente per sola virtù d'Arte a cui fu glorioso il natale nelle vôlte dei palazzi patrizi, che se il tempo piega non spezza ancora interamente, per quanta sia grande l'imprevidenza degli uomini.

Certo molto in Venezia è colore o tradizione di colore. Ma accanto ai diritti antichi di Paolo Veronese, del Tintoretto, del Vecellio, dei Palma, dei Bonifazio e quelli, meno lontani, del Tiepolo, dei Longhi, del Canaletto e del Piazzetta, non dobbiamo dimenticare le glorie del Verrocchio, del Rizzo e del Sansovino dominatori di marmo e di bronzo e l'onore (non certo immeritato nel suo tempo checchè nè dicano i soliti iconoclasti) che ebbe in Venezia il Canova e nel suo secolo artisti tutt'altro che volgari, come il D'Este, il Gai, il Bonazza e il Marchiori.

È vero per altro che poi, e per non poco tempo si affievolì in Venezia il talento e l'ammirazione per la plastica; in Venezia forse assai più che in altre regioni d'Italia, ma gli studiosi avveduti non dovevano aver dimenticato che mentre nel decadentismo accademico illanguidiva miserabilmente il gusto pittorico, la tecnica e l'Arte di dipingere, la scultura italiana non fallì ai suoi uffici.

Essa, che aveva dato colla tradizione ghibertiana, donatelliana, verrocchiana e michelangiolesca modelli, atteggiamenti, linee e tecnica a tutta l'arte europea, non scordò fra le pericolose lusinghe, la meta suprema e unica, e vincendo le conseguenze del pericolo canoviano — esiziale per gli imitatori — faceva per opera del Bartolini, del Dupré, del Vela, delle magnifiche affermazioni. Nè dovevasi dimenticare che dal Bartolini in poi, il

movimento ascenzionale e moderno fu in Italia continuo, sebbene la crisi economica lo ostacolasse, sebbene le avventure del nostro riscatto e le conseguenze di esse distraessero dall'Arte intesa nobilmente ingegni e ammiratori; sebbene la burocrazia e il parlamentarismo e le viete scuole dessero incremento continuo, accanto all' Arte vera, alla bastarda Arte ufficiale; sebbene la monumentomania dei comitati senza quattrini, dei municipî o degli istituti senza senso artistico e la manìa del monumento equestre ad ogni costo, in un paese ove gli scultori non potevano fare tale Arte che come degli improvvisatori, creassero per i mestieranti basso e condannevole monopolio.

Era da attendersi dunque che alla scultura italiana fosse inibito non solo ogni movimento ascenzionale, ma che dovesse smarrire ogni buon sentiero sotto le erbaccie verzicanti nel grasso campo della decadenza del gusto, invece non mancarono mai gli scultori solitari che dovevano salvaguardare — a gloria nostra — i diritti supremi dell'Arte. E se altrove più che a Venezia per merito di artisti come il Monteverde, il Balzico, il Gemito, il Gallori, il D' Orsi fino arrivando coi contemporanei al Troubetzkoy, al Butti, al Ciffariello, al Calandra, al Bistolfi, al Canonica ed al Trentacoste, tuttavia non piccolo vanto potrà sempre farsi Venezia del Dal Zotto e del Borro scultori sinceri e forti e mirabilmente temprati.

Ma se pur Venezia può parere refrattaria alla scultura, come qualcuno, che io riverisco, va proclamando esplicitamente, dovevano i promotori delle Biennali veneziane avere a *fortiori* una più sana visione del proprio ufficio riparatore e combattere, con deliberato proposito, l'avversa corrente, pensando che essendo la Scultura più ancora che la Pittura l'Arte dove gli italiani possono battersi con più onore in confronto con gli stranieri; era carità di Patria anche sagace di far sì che, avvinti da ben intesi allettamenti, gli scultori italiani si fossero in largo evidente modo dimostrati non indegni della tradizione lontana e anche della recente. Ma per far ciò dovevano i benemeriti ideatori delle Mostre veneziane svolgere fin dall'inizio armonicamente tutto un ampio piano estetico approntando per la grande prova, parecchie sale esclusivamente costruite col fine d'ospitare degnamente gessi, marmi e bronzi nelle migliori condizioni di spazio e di luce; approntando in tali sale colonne e piattaformi girevoli; poste talune a livello del suolo, altre innalzate convenientemente su appositi piani; portate talune anche ad altezza considerevole in modo che non si dovesse vedere appoggiate miserabilmente a terra in una prospettiva dannosa e arbitraria, una scultura destinata ad apparire solenne e grandiosa sull'alto di un ampio ed appropriato piedestallo. Una scultura è sempre perfidamente esposta quando

non si possa vedere a giusta altezza, convenientemente isolata e tutta all'intorno: nè questo basta; perchè bisogna poter anche vedere tutta intera una statua *da un solo punto* di speciale luce o simpatia per l'osservatore e ciò mediante l'uso delle piattaforme grandi e piccole girevoli per ogni verso.

Ma in tutte queste cinque Esposizioni — per quanto siano state migliori di tante altre del bel paese — che cosa si fece se non cadere nel solito luogo comune di servirsi delle sculture come di subordinata materia decorativa, cioè come riempitivo dei vani delle porte finte, dei centri e dei passaggi di Sale troppo ampie e troppo vuote e di tutti i recessi dove il pubblico passa, ma non indugia?

E arrivò anche qualche volta che in mancanza di angoli o nicchie favorevoli si ammucchiarono alla meglio una presso all'altra, senza classificazione di tipo, di tecnica, di intento lungo qualche squallida parete come se fossero in attesa di essere imballate per tornarsene col permesso di Dio al decoro modesto forse, ma autentico ed espressivo dello studio dei loro autori.

Osi pensare il Lettore allo spettacolo che presentavano quest'anno le ammucchiate sculture nella Tribuna internazionale e nella Sala D, che pure doveva essere accordata esclusivamente agli scultori e nella quale invece si collocarono per tre

pareti molte pitture alcune delle quali come il grande quadro del Cottet e come tutta la particolare Esposizione di Ignazio Zuloaga, dovevano accaparrarsi tutta quanta l'attenzione della massa del pubblico! E a coloro che dovevano essere i veri padroni di casa che cosa fu lasciato? Un angolo rientrante in una parete e a malapena.

E in quell'angolo il maschio busto in bronzo del Meunier passa inosservato; spicca un po' più il mirabile « Scaricatore » ma non col rilievo che indubbiamente meriterebbe; nè miglior fortuna hanno meritato le opere del Tronbetzkoy per quanto appartengano alla prima linea di quelle implotonate sculture su doppio rango, distante l'uno dall'altro poco più del passo marziale d'ordinanza.

Immaginate poi come possano figurare le plachette e le medaglie del Jencesse, i bronzini dello svedese Vallgren, le medaglie del Bëck le quali, piccole come sono, sono destinate tuttavia a far da serrafile nell'ordinamento militare e rigido delle sculture di maggior mole.

E nella Tribuna del Salone di mezzo? Il gruppo funerario del Bialetti sembra faccia parte del movimentato bassorilievo del Van Biesbroeck; le due modeste opere dello Charlier dividono uguali miseri destini col gruppo mirabile delle opere del Rodin; il monumento funerario del Braecke fa di gomito col suo compatriotta Van der Stappen il quale ha in un angolo della saletta « L'uomo dei

dolori » che qualora non avesse fra gli altri anche il dolore di non essere una buona cosa, avrebbe certo quello di non essere visto quasi da nessuno.

Umorismo questo ?.... Forse, ma fino a un certo punto soltanto; umorismo, ma solcato profondamente di verità e in ogni caso triste, fatto a malincuore e, se ne accerti il lettore, fatto anche senza fiele e senza odi, a fin di bene.

Si decida dunque la Presidenza a porre rimedio senza indugio al grave inconveniente. Costruisca apposite sale per la Scultura, a vari ripiani legati artisticamente fra di loro con simpatica linea architettonica e su quei piani, ad altezze variabili, elevi le basi girevoli per le sculture grandi e piccole che si dovranno esporre. Ecco un problema da risolvere, non solo di equità e di giustizia, ma anche estetico e secondo le tendenze odierne, anche originale e decorativo.

All' opera dunque!

A giudicare dell' agile, audace spirito di iniziativa che animava i consiglieri della Esposizione veneziana, nessun documento era più espressivo e convincente dell' appello col quale la Presidenza aveva invitato a un tentativo di fusione estetica fra

l'Arte così detta pura e quella che è brutta convenzione di chiamare applicata.

Era in tale documento evidenza di fervore, percezione precisa dei più elevati bisogni dello spirito contemporaneo, sopratutto l'intento sagace di creare la nota nuova atta ad assicurare a questa V. Biennale l'interesse peculiare della folla curiosa e una discussione accesa e feconda nel campo asperrimo della Critica.

Ma nel medesimo tempo — a cose fatte — nessun documento apparve più di quello decisivo, per consigliar attacchi in mano di colui che volesse trarre elemento di Critica, fondata o no, contro ideatori interpreti ed esecutori.

La « tediosa uniformità lineare » che si voleva sfuggire nella distribuzione delle opere, non è stata spezzata che nella veranda lombarda e nel salottino del Mezzogiorno e meno ancora è stata raggiunta per ogni sala « l'immagine di una piccola Galleria allestita da un amatore intelligente, il quale non solo sappia raccogliere le cose belle, ma voglia presentarla bene e vivere bene nella loro consuetudine amica. » — E questo sarebbe ancora piccolo male, se ben più gravi disillusioni non avesse apprestata la realtà ai solerti e ferventi architetti delle belle e buone idee generatrici.

Era nelle loro alate speranze la convinzione che, almeno in parte, il nuovo ordinamento avrebbe giovato a correggere « la vanitosa indisciplina del-

l'opera individuale » che avrebbe frenati « i traviamenti e le intemperanze della ostentata singolarità, » che avrebbe creata « una meditata armonia di particolare e d'insieme » « uno di quei ritmi consentanei di forme e di colori che, riposando l'occhio, dispongono più facilmente lo spirito alla serenità contemplativa. » Non solo, ma l'Arte pura e l'Arte decorativa integrate insieme avrebbero dovuto esercitare colla loro fusione « un' azione reciprocamente benefica » cioè la decorazione doveva assurgere a una più severa dignità di significazione e le pitture e le statue dovevano apparire armonicamente esaltate nell'opportuna e appropriata cornice nuova.

Tali i propositi, ma chi le ha contate le disillusioni? La realtà soffiò via quasi tutto il castello incantato del facile sogno. In realtà la deplorata « indisciplina dell'individualismo » anzichè domata apparve esagitata fino all'esasperazione specialmente per i « traviamenti e le intemperanze di quell'ostentata singolarità » che si voleva assolutamente bandita; e se si faccia eccezione della Sala del Piemonte che riuscì quasi perfetta, della non simpatica, ma abbastanza armonica Sala del Mezzogiorno e della piccola veranda-serra della Lombardia, in tutti gli altri ambienti, non esclusa la tanto strombazzata Sala del Lazio, in cui l'armonia si limitò alle pareti e al pavimento, ma non giunse al soffitto, la desiderata « meditata armonia dei particolari e del-

l'insieme » noi la cercammo è vero in quelle Sale ma la cercammo disgraziatamente invano. La « serenità contemplativa » che doveva destarsi in noi dall' « azione reciprocamente benefica » che Al'rte pura e quella applicata dovevano esercitare » lungi dal verificarsi fu assolutamente estranea alle nostre sensazioni, e noi tutti fummo colpiti dalla verità inoppugnabile che la soverchia ricchezza della decorazione, la preponderanza eccessiva dell' elemento decorativo, l'indipendenza nella scelta dei partiti di colore dei fondi, l'individualismo pettegolo e qualche volta esasperante di ogni singolo espositore avevano soffocato l'opera d' Arte, pura distraendo eccessivamente la nostra attenzione e dissuadendo continuamente il nostro senso estetico da ogni sereno ufficio di facile, tranquilla contemplazione.

Diciamo dunque senza ambagi che il tentativo lodevolissimo per ogni verso non è punto riuscito e — non nell'intento perverso di mordere il seno della nutrice — cerchiamone qualche ragione.

— Sono varie. — Anzitutto la Presidenza ebbe probabilmente torto di richiedere che ogni Sala dovesse sembrare una specie di galleria artistica sebbene non abbia richiesto categoricamente (come tanti critici hanno creduto e scritto) che tali Sale dovessero sembrarci Saloni o salotti *di abituale dimora*. Ma se non lo chiese, non lo escluse esplicitamente; vi alluse piuttosto coll'insistenza sul-

l' armonia da crearsi fra mobili e oggetti esposti che fondendosi colle opere d'Arte avrebbero dovuto imprimere agli ambienti « la calda consuetudine umana. »

Termini questi un po' equivoci. Se ha considerato veramente che i decoratori dovessero trasformare le Sale in ambienti di vita consuetudinaria, la Presidenza ha avuto probabilmente torto *anche perchè chiedeva l' impossibile.* Una Sala da Esposizione, ricevente quasi esclusivamente la luce dall' alto, da un esteso velario, non potrà presentare mai al talento di un decoratore tutte le infinite risorse degli ambienti di una bella casa privata che riceve esclusivamente la luce dalle finestre, giacchè in questo caso il decoratore artista può servirsi anche, come risorsa di vario effetto, delle ombre, delle penombre, delle luci che giuocando con varietà di motivo sulle dorature delle cornici e degli specchi sulla opacità o sulle lucentezze degli stucchi e dei marmi, sulle armoniche linee decorative dei mobili e delle cornici, sulle iridescenze dei vetri e delle seriche stoffe accende e spegne di continuo tanti squisiti e originali ritmi di bellezza. Tutti fattori questi di cui non potrà mai disporre il decoratore da Sale di Esposizione, nelle quali la luce ampia ed uniforme piovente dall'alto deve far valere soltanto i suoi diritti e i suoi doveri.

Se invece la Presidenza non ha *tassativamente* voluto tutto ciò, come io credo, allora ha avuto

il torto di aver usato una forma incerta e di non aver vegliato abbastanza a che dall'equivoco non germinassero (come è avvenuto) troppe incerte e bastarde applicazioni.

Nell'incertezza sui suoi scopi si sospettò che chiedesse troppo: si parlò di esame di riparazione offerto all'Arte decorativa moderna dopo l'evidente insuccesso dell'Esposizione di Torino e il pericoloso eccitamento, finì col farle fare — come se un cattivo genio consigliasse — opera deplorevole di maleficio. Ma se dall'esperienza della Mostra Torinese si voleva trarre qualche cosa di utile, si doveva dedurre soltanto questo, che il principale dovere che incombe agli ordinatori di simili gare è anzitutto l'Arte di saper spingere e trattenere la fantasia un po' incomposta dell'artista moderno; il quale si può paragonare con sicurezza a un indomito puledro mal reggente il morso e gli sproni, che bisogna guidare con mano ferma e morbida, frenare con delicata abilità, spingere con ponderato eccitamento.

Ora col proposito di cedere e di trattenere a tempo, la Presidenza dell'Esposizione doveva richiamare alla memoria il sobrio, ma eletto risultato ottenuto qualche volta all'Estero (a Monaco e a Vienna specialmente) applicando criteri simili ai suoi, proponendo non soltanto un fine ideale, ma studiando anche i mezzi più acconci alla effettuazione del medesimo, sopra tutto contenendo gli

artisti nei limiti dell' intento e della logica. Invece pittori e scultori furono bensì chiamati con nobile appello a raccolta, ma poi si lasciò loro imprudentemente la briglia sul collo.

E anche un'altro errore fu commesso sempre a mio parere: quello di non scegliere opportunamente i vari collaboratori. Mal consigliata fu quando si rivolse (ommetto i nomi) ad artisti che non potevano dare alcuna seria garanzia di successo nell'esercizio di un' Arte da essi non coltivata o coltivata poco; e torto ebbe quando obbliò di assicurare il concorso di altri, non pochi, che da parecchi anni dedicano al problema decorativo il meglio del loro tempo e del loro ingegno. Ma come non errare a una prima prova? Ecco dunque un buon motivo per essere indulgenti.

In quanto alle decorazioni prese in se stesse molto vi è da dire ma non tutto in male.

Tre, diversissimi fra di loro, furono i tipi di decorazione che vedemmo tentati.

Alcuni artisti si tennero fedeli alla tradizione classica ferreamente, senza fare alla modernità concessione di sorta; altri, viceversa, inneggiarono esclusivamente colle opere a quell'Arte nuova,

che è l'assillo tormentatore di critici e di folle; i più, o bene o male, tentarono fondere gli elementi classici colle manifestazioni variate del « nouveau style » senza curarsi se la Critica fosse più o meno disposta ad accettare simili combinazioni.

Il campo della Critica fu messo tutto quanto a rumore. La maggior parte degli scrittori d'Arte entrò in lizza guardando l'inimico attraverso la celata del preconcetto scolastico e delle passioni personali: gli uni accusarono gli altri di « snobismo reazionario », di « bigottismo per la tradizione »; gli altri, rispondendo per le rime, accusarono i primi di supino eclettico vassallaggio esotico e d'essere.... « come le foglie » portati in giro dal vento della moda e dai compromessi letterari della cultura imparaticcia.

E gli uni e gli altri presero questa Esposizione a pretesto per sciorinare una volta di più al sole della pubblicità la loro misera dottrinella giornalistica combattendo con raro accanimento queste singolari e innocue battaglie d'inchiostro. Queste le posizioni dei vari combattenti. Gli uni non avevano altro in mente che difendere trincea per trincea i diritti della tradizione; gli altri non vedevano miglior ufficio che far uso di analoga intransigenza imponendo ad ogni costo il nuovissimo stile; ma gli uni e gli altri apparvero ai benpensanti come individui occupati a una finta battaglia sulla carta, una battaglia che l'esperimento odierno,

modesto come ampiezza, non aveva nessuna intenzione di provocare. Perchè, dopo tutto, è bene dirlo: la quistione dell'Arte nuova non era stata messa in ballo affatto dai promotori del tentativo, i quali si erano esclusivamente limitati a presentare agli artisti di tutte le scuole, senza eccezione, un semplice e sereno problema decorativo.

Ma la passione e il preconcetto, spinsero quasi tutti a tale esagerazione e la confusione delle lingue giunse a tal segno che Vittorio Pica, per esempio, inforcato con un coraggio, di cui gli si deve rendere onore, il cavallo di Orlando in difesa di quell'Arte nuova e magari nuovissima, che i suoi confratelli hanno il torto di sopportare come il fumo negli occhi, osò rimproverare contro ogni retto senso d'Arte, compreso anche il senso comune, agli ordinatori della Sala del Lazio precisamente quello per cui meritavano invece di essere lodati. E si badi, lo dico subito, che a proposito di quella Sala mi permetto di fare numerosissime riserve.

Riconosce il Pica, per esempio, che questo ambiente « rappresenta l'opera dei puristi della tradizione »; riconosce che « presenta quell' aspetto di *armonia complessiva* mancante a quasi tutte le altre Sale regionali e dovuta al concetto chiaro e preciso di *fedelmente* attenersi allo stile classico romano che ne ha guidato i tre ordinatori, nonchè all'omogeneità estetica delle opere espostevi » Fa poi, proseguendo, un diligente passo ipotipotico

nel quale rende conto di tutto quello che c'è e di quello che non c'è, vedendo perfino di « un verde abbastanza scuro » una stoffa serica che se pur un lontanissimo e problematico accenno di grigio verde la intona, tuttavia anzichè verde, nè chiaro nè scuro, apparisce di un grigio piombo che nelle parti in ombra apparisce anche di un grigio neutrosordo e antipatico. E poi scrive testualmente: « Se è innegabile che la Sala del Lazio riesce, contemplata nel suo complesso, gradevole all'occhio, un attento esame rivela però *non esservi alcun particolare, anche minuto, che possa giudicarsi affatto nuovo....* in modo che se non vi fosse sulle pareti qualche ritratto di signora moderna, nulla ci rivelerebbe di trovarci in pieno secolo ventesimo ».

Confesso di cadere dalle nuvole. Ma che cosa pretendeva questo Critico? Semplicemente questo non senso estetico, che almeno in tanta severità di ricostruzione stilistica qualche particolare a ben cercarlo, apparisse moderno e magari ultra-moderno non accorgendosi che ciò sarebbe stato detestabile e condannevole e attribuisce a colpa che *tutto tutto, anche i più lievi particolari* apparissero del medesimo classico stile che aveva guidata l'ispirazione dell'assieme. Ne si ferma qui. Non si avvede che una certa porta finta è stata costruita perchè lo reclamava l'esigente simmetria voluta dallo stile e immagina che

tale porta sia stata costruita per il pannello decorativo che essa contiene e non questo per quella (per quanto con esito poco felice) nè si accorge che ancora in fatto di stile il rimprovero più grave che si potrebbe fare (e a cui egli non accenna nemmeno) riguarda l'errore di non estendere al soffitto le preoccupazioni severe di una ricostruzione di stile che si limitò esclusivamente al pavimento e alle pareti.

Vero è però che agli avversari accaniti dell'Arte nuova era stata data esca non lieve per una critica severa di carattere generale. I tentativi di fusione della tradizione classica italiana collo stile floreale dei novatori non si erano meritati tutti gli onori auspicati da taluno; e il saggio di modernismo intransigente e spinto, ispirato dal sogno irrealizzabile, perchè assurdo, di un' architettura cosmopolita se pure non ha naufragato miseramente, come i più hanno voluto, certo non può attendersi una corona di merito che dalle indulgenti mani degli interessati, oppure di quei critici compromessi da troppo audaci dichiarazioni in battaglie per l'Arte ancora troppo presenti nelle menti di tutti.

E la verità obbiettiva non ci può essere data nè dalla sdegnosa bocca dei primi nè dalle enfatiche indulgenze dei secondi.

Lungi da me l' intenzione di rifare la storia complessa di questo strano movimento contempo-

raneo che ha preso elementi da fonti, cause ed esigenze tanto diverse, ispirato oltre che da esigenze nuove molto serie, anche da quella peculiare forma di instabilità degli ordini estetici, come di ogni ordine morale e intellettuale che è la nota caratteristica dell'età contemporanea. Tale storia è già stata, ognun lo sa, scritta da molti, ma siccome i più la scrissero con grande arbitrarietà, con non pochi errori di fatto e di interpretazione e con letterario abuso di fantasia, così l'argomento sarebbe davvero tentatore; ma il trattarlo con sviluppo convincente mi porterebbe oggi troppo lontano, facendo esorbitare questo libro dai limiti di sviluppo che mi sono prefissi. Eppoi bisogna anche dirlo: data la poca ampiezza dell' esperimento veneziano, io dovrei continuamente uscire da queste poche Sale per cercare fuori gli elementi esemplificativi e perciò tanto vale attendere allora una migliore occasione.

Ma nei limiti di una semplice pagina di stampa qualche cosa posso dire e voglio dire. E precisamente questo: che dai primi inglesi che con tipici scopi chiesero all'Arte decorativa una parola un po' diversa dalla comune, a quegli stessi artefici di gran fede e di grande volontà che fecero di Vienna e di Darmstadt (col Wagner, coll'Obrik, col Wanecek, col Bauman e tanti altri) centri — ognun lo veda a modo suo — o di salute o di infezione, e da questi agli artefici solitari dapprima

e poi riuniti in opifici e in scuole nel Belgio, in Francia e con grande eclettico sviluppo in Germania (ove toccò dal serio al paradossale tutta una gamma intera di interessantissime audacie) e venendo finalmente ai nostri italiani nei quali le tendenze caratteristiche e nazionali furono, come sempre, sovverchiate dall'esotismo, risulta chiaro, che lo strano movimento appare dalla sua origine in ogni paese come l'imposizione personale di pochi artefici e di pochi critici i quali, senza misurare esattamente le proprie forze, i bisogni reali più profondi e non soltanto apparenti e secondari del proprio tempo e senza tener conto delle immodificabili modalità colle quali gli stili sono elaborati nei secoli dalle forze attive e collettive, finirono col creare un movimento che parrebbe (sul reale ascendere dell'anima moderna nell'attuazione del sogno estetico della sua età) una sovrapposizione fittizia, se la facile diffusione di ogni idea, anche sbagliata, dovuto allo sviluppo eccezionale del giornalismo e del libro; i facili rapporti commerciali che possono stabilirsi fra centri industriali diversissimi, e, più di tutto, se la naturale attitudine che hanno gli instabili moderni ad illudersi sulla portata di tutti i movimenti intellettuali non avesse piegate, anche senza buona una ragione, le anime e i cervelli sotto il gran vento annunziatore di nuovi e magnifici fati per l'Arte.

Per un momento tutto fu accettato come una

buona novella e solo dopo amare esperienze ci si rese conto della portata precisa di quel movimento, dei pericoli che erano in esso inerenti e degli elementi che hanno concorso a crearne la fittizia irresistibilità. Si vide allora che le correnti esaltatrici furono parecchie: una inglese, una prettamente viennese, un'altra germanica; correnti che alla loro volta si erano lasciate influenzare, colla rapidità di una diffusione epidemica, dell' orientalismo in genere, del giapponesismo in particolare che i commerci, i facili scambi, le rapide comunicazioni, le diffusissime riproduzioni industriali, grafiche, pittoriche, scultoriche e fotografiche, avevano resi popolari, diffusissimi e perfino banali.

Per un po' di tempo fu giocoforza chinare il capo e dire: così sia!

Ma fortunatamente gli uomini, per quanto grandi, sono sempre più piccoli della Storia e se sono ammissibili i conquistatori d'eccezione, passanti come bufere sopra i diritti consuetudinari dei mortali, è anche vero che il napoleonico imperialistico dominio degli Eoli illusi non ha che effimera parvenza di forza ed effimera durata. Dopo il sole di una gloriola, segue il tramonto della inesorabilità della logica e su quel tramonto si disegnano quindi le prime ghirlande dell'alba serena della realtà, che si affaccia per fortuna come il sole confortevole del domani immanente.

Ma come è possibile credere che uno stile nuovo

possa uscire dal cervello sia pur grande, di pochi uomini di buona volontà? L'utopia di uno stile moderno universale sortito con tali natali, non poteva che essere simile alla utopia di una lingua universale elaborata da qualche solitario robusto cervello di sognatore.

Lo stile è il prodotto di una lenta elaborazione estetica collettiva applicata ad interpretare sinteticamente i bisogni medi effettivi, cioè non superficiali, apparenti o contingenti di un popolo in una data epoca.

Ora gli innovatori della ipercontemporaneità se si sono ispirati e hanno interpretato taluni dei bisogni dell'epoca nostra, quando si limitarono, nel periodo iniziale, a misurate riforme (il movimento inglese lo provi) hanno poi saputo, nel periodo esaltativo della loro visione, tener sempre presente quali fossero i bisogni medi tipici, riassuntivi della nostra età o non piuttosto hanno confusi i bisogni profondi della massa, colle snobistiche, convenzionali o almeno sottili esigenze dei pochi eletti? Oh! so benissimo che gli esteti contemporanei scesero perfino ai più umili strati sociali per offrire loro quale carità estetica il frutto delle loro nobili fantasie, ma io non intendo fermarmi alle apparenze e domande se avvicinando la folla in tutti i suoi ranghi ne hanno sempre bene inteso i bisogni reali e non cervellotici o sovrapposti.

È per lo meno lecito il dubbio. Nell'interpre-

tare le caratteristiche esigenze dei contemporanei i critici letterati guidando la coorte degli Artisti — forse come tanti sacerdoti in pompa magna che conducono al sacrificio le vittime inghirlandate — si sono compiaciuti di fondare teorie — anzi di costruire intere tastiere di bisogni con tutti i relativi *diesis* e relativi *bemolli* — basandosi più che altro sulle tendenze psicologiche della nostra anima contemporanea. Un critico, per esempio, — e distinto del resto — volle compiacersi di osservare che « lo svolgersi della linea vaga nello stile nuovo, che assomiglia alle spire capricciose del fumo di una sigaretta disponentesi in forme sempre strane e nuove, denota quella fluttuante indecisione di sogno, quelle aspirazioni larghe, misteriose e sconosciute, che formano la base del carattere moderno. Lo stile nuovo è fluttuante come l'animo nostro; è pieno di eleganze e di preziosità e risponde quindi alla tendenza che ci porta a prediligere lo strano, il complicato, la tristezza ».

Troppo poco davvero e troppa sabbia per pretendere di fondare uno stile con fondamento di serietà: si rischia almeno di costruire uno stile che sia transitorio ed effimero come il fumo di quella tale sigaretta simbolica.

I bisogni positivi, quelli che devono fare da bussola ad ogni possibile riforma decorativa degna di assurgere dal dettaglio minuto di pura, gretta decorazione a quello più ampio dell'architettura,

è pericoloso e anche ingenuo cercarli con letteraria disinvoltura fra le spire di fumo della psicologia collettiva. Quei bisogni, del resto, non sono in contraddizione colla pseuda scienza contemporanea, ma hanno ancora più attinenza colle esigenze della materia che non dello spirito, colle esigenze dei nostri occhi, dei nostri polmoni, dell'igiene sopratutto e anche molto da quella aspirazione voluttuaria che è di tutte le classi sociali indistintamente, non escluse le basse che aspirano anche loro — e chi può dare loro torto? — ad avere un po' più di paradiso — o un po' meno di inferno — su questa terra e non nei troppo problematici — sebbene probabilmente floreali — regni del Cielo.

Noi abbiamo bisogno di aria, di luce, di respirare a pieni polmoni, di avere dell'orizzonte libero dinanzi agli occhi, di estendere anche alla maggioranza degli uomini la gioia contemplativa del verde e dei fiori. Noi abbiamo bisogno di avere ambienti ben arieggiati d'estate, ben riparati e riscaldati d'inverno; abbiamo bisogno di vivere nelle nostre case non solo senza fatica, ma anche con comodità e con diletto; vogliamo aver tutto a portata di mano, tutto ciò che fa bene agli occhi, agli orecchi, ai sensi tutti; vogliamo nei nostri ambienti privati poter vivere ambiente per ambiente la nostra vita individuale, come vogliamo che gli edifici pubblici siano secondo le esigenze della voluttuarietà collettiva.

Certo che sotto tale punto di vista tutta l'Arte edificatoria degli antichi e dei nostri vecchi più non ci serve, certo che è rivoltante nei suoi rabberciamenti per parere quello che non è, come è disgustante l'abito di costume smesso a cui si vuol dare con artificio un finto aspetto di contemporaneità non raggiungibile.

Ogni tentativo infatti, fatto con serietà e con misura per darci l'ambiente nuovo secondo i nostri bisogni nuovi sarebbe bene accetto, ma se critica severa si può fare a molti degli innovatori è appunto quella di avere troppo spesso delusa la nostra attesa e la nostra curiosità, di averci ingannato con promesse menzognere, di non averci dato quella pratica soddisfazione voluttuaria effettiva di tutti i sensi che corrisponde ai nostri bisogni, occupati come furono a trasformare prima le inezie con meschine leziosità e trasformare poi coll' Arte delle inezie, coi medesimi criteri, creando arbitrarie, errate, illogiche subordinazioni, anche l'Arte che a chi ben la guardi, è la meno libera, la meno indipendente, la più refrattaria alle trasformazioni affrettate e non ponderate, alludo all'architettura.

Quale la conseguenza di tutto ciò? Che molte di quelle case moderne sono meno comode (e perciò meno effettivamente moderne) delle antiche;

che molti di quei mobili ci sembrano illogici e irrazionali, impari al loro ufficio destinati alla vita effimera delle Sale da Esposizione ove tutto si vede da lontano attraverso a una barriera di cordoni inibitivi. E peggio ancora. Siccome non si tenne conto del bisogno medio della collettività e della necessità inesorabile che lo stile si spieghi all'interpretazione sintetica di quei bisogni medii, così è avvenuto che l'individualismo (questo gran nemico di ogni vero stile) fu esaltato al di là di ogni limite ragionevole, esaltato non solo negli artefici *ma anche nei compratori.* Ciò che è pericolosissimo. Non si può costruire una casa e arredarla cogli stessi criteri con cui si acquista un ciondolo, un sopra-mobile o un gingillo qualunque. Tutti questi umili oggetti quando non piacessero ai nostri eredi questi avutili come antipatica eredità li potranno, senza danno alcuno, lasciare da parte. Il nostro gusto personale non peserà con legge continua sopra di loro. Ma non è così di una casa nè del suo arredamento. Quella casa — per chi onestamente senta — non è soltanto nostra, ma è anche dei nostri figli e nepoti per parecchie generazioni: l'eccesso del nostro capriccio individualistico (fossimo pure stati noi degli esteti della più grande purità) potrebbe parere un'intollerabile peso per quelli che verranno dopo di noi. Noi non abbiamo nessun equo diritto per pretendere che i nostri figli e i figli dei nostri figli, per non andare più

in là, debbano tutti quanti scrivere dove noi abbiamo scritto, in quel preciso angolo, in quella precisa sala, davanti quella precisa finestra, o sedersi sempre nei nostri paradossali divani, nelle nostre sedie-supplizio piantate, con meditato capriccio, in quei posti ben determinati, entro la speciale e non modificabile armonia di certe sagome e di certe linee fisse! Il basare l'arredamento in modo che tutto il mobiglio sia esclusivamente fatto per una distribuzione tipica e non trasformabile entro ambienti speciali per se stessi e in special modo costruiti è, lo so bene, il *canone fondamentale* dell'Arte nuova, ma io non esito a dichiararlo un errore solenne, una aberrazione dell'ultra-egoismo contemporaneo, contrario a ogni concetto sano di stile e a ogni nobile idea della vita sociale e collettiva.

Quale pazzia maggiore che quella di immaginare di poter vivere continuamente, ad onta della variabilità delle materiali condizioni della vita e dei gusti, entro il ferreo dominio di una architettura tiranna, in una uniformità che per quanto armonica e mirabile, non potrebbe non diventare stucchevole e che a rigore, non vi permetterebbe nemmeno di cambiare di casa quando vi piaccia.

A meno che gli esteti moderni non pretendano soltanto di lavorare per gli *snobs* ricchi, o per i *parvenus* arciricchi che finirebbero col far diventare tale stile ridicolo e assurdo nel giro di pochi anni.

Il saggio più completo di decorazione e di arredamento nuovo stile, anche raggiunto con qualche elemento che si richiami alla tradizione, fu fatto dal Mainella per la Sala del Giornale colla collaborazione di parecchie ditte veneziane. La persona del Mainella non doveva parere male scelta: egli aveva già dato in Venezia parecchie prove di un fervore artistico che trascende gli usuali limiti e saggi di buon gusto e di bene intesa modernità. Pure tanto lui che gli artisti delle ditte da lui chiamate a una eletta collaborazione finirono, per eccessivo e scomposto individualismo, per smarrire la giusta meta e arrivare all'assurdo sia nel rispetto della pura estetica, come nei fini della praticità.

La Sala la quale avrebbe dovuto servire effettivamente ai pubblicisti e ai critici d'arte fu divisa, con suddivisione logica, in cinque piccole Sale: un vestibolo, una sala da ricevere, una sala di scrittura con annessa biblioteca, una sala da fumare e un ufficio di posta e telegrafo. La Presidenza si è fatta il vanto di aver fatto quanto stava in lei perchè tale sede riuscisse in tutto *consona allo scopo,* ma effettivamente non si possono leggere queste parole senza trattenersi dal sorridere. In verità nell'eccesso dello sfarzo, nella impraticità di quasi tutte quelle suppellettili, di quegli addobbi,

di quelle stoffe, di quei pallidi velluti, di quei ricchi broccati, di quei marmi, di quelle trine vaporose, di quei cristalli iridescenti, di quei velarî a ricamo delicatissimi, lo scrittore si sentì tutt'altro che in casa sua, gli parve di girare fra le vetrine di una Esposizione separato dagli oggetti di suo uso da proibitive barriere, oltre che da un ritegno all'uso di oggetti che esigevano troppo rispetto e troppi riguardi. Questo dal punto di vista della praticità: dal punto di vista estetico il vestibolo è da giudicarsi abbastanza grazioso nella candida delicata intonazione delle pareti e dei mobili, ma poco serio; mentre il Salotto che lo segue col gusto equivoco che lo informa, sia per la scelta delle sagome costruttive, che delle stoffe del rivestimento, sia per la distribuzione dei mobili, desta piuttosto l'immagine di un ambiente destinato a qualche artificiosa dama moderna, che eseguito per le esigenze mondane di un uomo che non sia per lo meno un antipatico effemminato. La Sala di scrittura e la biblioteca contengono parecchie belle cose e tutte assai bene disegnate; tutto il vano è concepito con elegante grandiosità e con ricca semplicità, ma fa contrasto stridente colla ricchezza dei mobili, dei lampadari, delle stoffe e specialmente colla bella ringhiera in ferro battuto con aquile in rame sbalzato, una biblioteca miserabile più che povera, graziata e senza traccia di nessun gusto ideatore e di nessuna grazia ese-

cutiva. Nella Sala da fumare si ammirano le pareti di cipollino verde, il tavolo di verde antico, le vetrate a colori, una bella lampada, ma si palesa anche la povertà del motivo ispiratore e la deficienza di quella nota di simpatia che potrebbe far nascere la bramosia ardente di essere davvero i possessori di cose tanto belle e preziose.

Nell' insieme queste Sale tradiscono il fine di sbalordire più che convincere, ma dirò coll' Ingres che le vere opere d' arte « ne sont pas faites pour éblouir, elles sont faites pour persuader, pour convaincre, pour entrer en nous par les pores » e rivelano piuttosto il proposito della novità voluta ad ogni costo più che sentita con profondità di sentimento; ma papà Carlyle è lì per ammonirci che la nota caratteristica della originalità non è la novità, ma la sincerità. Precetto che tornerebbe ostico a non pochi artisti dell' età contemporanea, se la Critica non avesse presa l'abitudine di non guardare più le cose tanto per il sottile.

La Sala che tutti hanno attaccato meno è stata la Piemontese.

Quasi universalmente coloro che la visitarono non appena entrati subirono subito quel simpatico senso di calma, di riposo che consigliava e conci-

liava, colla ammirazione, la possibilità di ammirare le opere d'arte con meditata serenità contemplativa. Evidentemente il Grosso che ne ideò il progetto e ne curò l'attuazione pratica per incarico avutone da una apposita Commissione, composta, oltre che da lui, degli scultori Calandra, Canonica e Bistolfi e del pittore Tavernier, dimostrò come i suoi colleghi di aver fatto tesoro dell'esperienza eloquente dell'ultima Esposizione di Torino e da ciò la compostezza della ispirazione e la sobrietà nella scelta dei motivi decorativi: compostezza e sobrietà che non hanno impedito a questa Sala di sembrarci anche maestosa e ricca e soprattutto molto e sinceramente moderna anche senza gli orpelli della ostentazione.

La Sala è molto ampia e la semplicità elegante e severa della decorazione, il bel colore unito della stoffa delle pareti e del tappeto, la fusione perfetta fra i toni dei parati, le cornici, gli zoccoli, i mobili e le basi delle scolture, la fanno parere anche più vasta e maestosa.

Di un bel grigio plumbeo chiaro, ma non chiarissimo, il tappeto che occupa tutto il pavimento della Sala; di un grigio d'argento ossidato piuttosto cupo, ma gradevolissimo all'occhio nel suo misurato gangiante, il velluto altissimo che corre tutto attorno alle pareti; di colore unito rotto soltanto verso la sommità da alterne corone di lauro attraversate dalle composte volute e dagli ondeg-

giamenti di un nastro che reca i nomi dei migliori artisti piemontesi del passato.

Nastro e corone si intrecciano e si svolgono a guisa di fregio, staccano appena in chiaro sul fondo scuro delle pareti colle quali hanno comune il colore e solo una differenza di tono, sebbene il Pica, non so per quale miracolo, le abbia viste semplicemente d'oro... ciò che sarebbe stato discretamente detestabile.

Uno zoccolo di legno e una larga cornice limitano le pareti in basso e in alto; stipiti parte in legno e parte in gesso bronzato, a bassorilievo, circondano i vani delle porte; un ampio armadio nel medesimo stile dello zoccolo e come ad esso congiunto rompe l'uniformità della più ampia parete reggendo un pannello decorativo del Grosso; due bei divani altissimi di spalliera e di semplice e bellissima sagoma e una base, reggente una bella scoltura del Calandra, sul centro della Sala, ne completano l'arredamento. Non un dettaglio che stoni o che spicchi soverchiamente e nulla che sia stato trascurato: una bella, tranquilla, meditata applicazione della nota massima fondamentale preraffaellesca: « nulla scegliere, nulla trascurare ».

Felice la scelta dei pochi motivi ornamentali che spiccano intagliati con una voluta simpatica e misurata rozzezza: frutti di pino alternati con frutti di castagno; belli e caratteristici i due bassorilievi degli stipiti rappresentanti l'uno la Pace

e l'altro la Guerra dovuti ad un giovane il cui nome merita di essere rilevato: l'Alevati. Semplice, ma ben accordato coll' insieme il soffitto fregiato dal prof. Smeriglio e di buon gusto i pochi oggetti di carattere decorativo esposti nella vetrina dell' armadietto.

Una Sala riuscita adunque e riuscita perchè un' ondata di buona armonia avvolse e avvinse i vari esecutori mortificandone forse un po' la fantasia, smorzando convenientemente l' eccesso dell' individualità per il bene comune e negli interessi superiori dell'Arte.

Conseguenza: una bella Sala e un buon esempio.

Se la Sala del Piemonte fu la meno discussa, al contrario quella del Mezzogiorno fu la più vivamente attaccata.

Però, siccome fra gli altri inconvenienti la suddivisione regionale ha anche quello di eccitare i critici d' Arte alla esaltazione della propria regione, così la più discussa delle Sale ha finito coll' essere anche la più lodata...., dai critici meridionali, alcuni dei quali, che pure avevano parlato affrettamente delle Sale delle altre regioni, non trascurarono di decantare di questa Sala ogni chiodo e ogni bulletta, solo dimenticando di rilevare il grave inconveniente di certi piedestalli e di certi

stipiti di porte ove il legno si spaccò per tutta la lunghezza, con larghe fenditure, specialmente nelle vicinanze delle commessure, ciò che attesterebbe che la perfezione esecutiva, tanto vantata, sarebbe per lo meno sospetta.

Questa Sala è dovuta all'ispirazione di quell' Ernesto Basile che con molto ardore e talento si lanciò nel moto decorativo innovatore e alla collaborazione dello scultore Ugo, dei pittori De Maria Bergler, Enea, Gregorietti e Lentini e di parecchie ditte e officine del mezzogiorno, principalissime fra tutte la « Figulina artistica Meridionale » per le ceramiche ornamentali, « l'Opificio serico » di San Leucio per le stoffe e i tessuti varî e la casa Ducrot per tutta la decorazione lignea e per i mobili.

Lo stile (se pure si può, a rigore, chiamare così) a cui si ispirò il Basile, appare un tentativo d'innesto della svenevolezza un po' stanca e malaticcia del « dolce stil nuovo » col massiccio, semplice, quadrato stile normanno-siculo che verso il 1100, e un po' più giù, armonizzò originalmente parecchi elementi estetici disparati: appare dunque, a dirla in due parole, come una troppo spinta combinazione d' innesti.

Dovendo ospitare opere di mole e opere piccole, opere di artisti viventi e opere di morti chiamati a raccolta, per salvare con un artificio, il buon nome dell' arte pura meridionale, gli ordinatori

divisero la Sala in due parti: un salone e un salotto fra loro comunicanti. Entrambi questi ambienti vennero ideati e costruiti con un lodevole intento unitario e se molte riserve si devono fare, tuttavia è vero che ci si sente il lavoro concorde di varie forze estetiche, industriali e manifatturiere dal cui sviluppo armonico è da attendersi, un giorno o l'altro, molto bene.

Il Salone è di una grande sobrietà: una serica stoffa di un verde pisello chiaro e un po' argenteo nelle luci, corre per le pareti limitata da zoccoli cornici e stipiti in legno chiaro. Sul soffitto è teso un fregio in seta tessuto su disegno del Tesorone sopra un motivo di frutti: gli aranci emblematici del Mezzogiorno d'Italia.

L'impressione generale non ne è gradevole: è di freddezza, di povertà: i tessuti serici delle pareti e del soffitto benchè distinti presi in sè, perdono nell'insieme molto del loro valore e benchè il catalogo, suggerendo la lode — con un gusto per lo meno equivoco — voglia che il tono della stoffa del fondo sia « amico delle pitture » a me pare invece che tale amicizia non sia davvero soverchia.

Osservo poi la nota disarmonica e stridente di un divano di mogano messo in un canto, che spicca malamente, coi colori cupi rossastri, sul fondo intonato in chiaro di tutto il resto e che è, a mio avviso, un mobile di pessimo gusto: uno di quei mobili

che sono sopportabili nel bric-à-brac delle Esposizioni ove sono giudicati separatamente, ma guai a immaginare tutto un salotto o tutto una Sala integrata con mobili di così esasperanti sproporzioni e di così enfatiche e ostentate sagome. Eppure per quella stonatura si tagliò apposta un angolo creando nella pianta una arbitraria deformazione lineare che offende inutilmente lo stile architettonico della Sala stessa.

Il salottino è più simpatico, ma parecchie cose sono in esso poco indovinate. Brutto ne è per esempio, il soffitto; il bel tappeto, nel centro del pavimento, è in mediocre armonia colla stoffa non indovinata delle pareti, nella quale la finezza e la modernità del disegno non ha risalto alcuno così che a prima impressione si pensa a vecchi e abusati motivi delle comuni carte da parati. Brutti anche i due pannelli in maiolica, appesi con dubbio gusto decorativo a destra e a sinistra della finestra.

In quanto ai mobili e alle decorazioni in legno e in ferro battuto, dobbiamo dire che fanno troppo pensare alla preoccupazione, più industriale che estetica di chi li ha spediti e li ha voluti esporre in tal copia: tutte quelle belle cose non creano un elegante ambiente di vita vissuta, giacchè la loro distribuzione è stata fatta senza opportunità e finezza e alcune di esse non compiono nemmeno l'ufficio per il quale, evidentemente, furono concepite. Per esempio un bel ramo di gigli in ferro

battuto, disegnato con garbo delicato dal Basile, taglia una porta a un terzo della sua altezza, in alto. Evidentemente esso dovrebbe servire come reggi-portiera, ma se questa come è probabile, non fu appesa perchè avrebbe sottratta luce al salottino che già ne aveva poca era miglior consiglio sopprimere anche l' inutile traversa gigliale.... sebbene bella.

Dei mobili alcuni sono belli e anche comodi, ma qualcuno, come quel tavolinetto a ruote, peggio che brutto. Poco simpatica l'ampia scrivania in mogano che ha piuttosto la forma di un pianoforte verticale, maniglie comprese. Graziosi però i dettagli decorativi che la ornano e specialmente le decorazioni bronzee, plasmate con delicato gusto dall' Ugo.

Un gruppo di Sale ha avuto lo speciale merito di parere a Dio spiacente e ai nemici sui. Contro tre speciali raggruppamenti di artisti, che appartengono (si badi bene) a tre diverse e nobilissime regioni d'Italia, i così detti — e con dispregio — « bigotti del tradizionalismo » oppure, ciò che è altrettanto antipatico, « reazionari della tradizione » da una parte e i neofiti e i fanatici della fede estetica novella dall'altra, si trovarono d'accordo nell' ufficio sacro a Giove di scagliare fulmini o in

quello, più da Gavroche che da Dio, di scagliare contro le vetrate, altrui sassi irriverenti. Ma giacchè quelle vetrate, se pur non sono belle in ogni parte, sono però tutt'altro che volgari, istoriate come furono da una bella illusione d'arte, così mi consenta il Lettore di vedere nel tentativo non riuscito una causa interessante e chiara sebbene oscurata dal solito dilettantismo estetico della critica improvvisatrice. Parliamo dunque delle tre Sale ove gli artisti decoratori della Lombardia, dell'Emilia e della Toscana hanno tentato di fissare i loro sogni mercè l'opera appassionata e intelligente di artisti come il Beltrami, il Moretti, il Romagnoli, il Rubbiani, il Trentacoste e il Chini, tutti artisti che hanno dedicato al problema decorativo assai più anni, che non abbiano dedicato mesi o settimane di studio parecchi dei critici d'Arte delle disinvolte giurie giornalistiche.

I bigotti della tradizione li hanno rimproverati di aver tentato, con condannevole fretta e immaturità di riflessione, un tentativo di fusione fra il vecchio e il nuovo a scapito del vecchio, i novatoristi di aver fatto il medesimo tentativo ai danni dell'arte nuova.

La quistione è assai grave e ampia ed è a dolersi di doverla restringere, per esigenza di spazio, alla misura di poche dozzine di righe.

Ma come non si è capito da tutti ancora che l'ideale di uno stile nuovo veramente originale e

universale è una specie di ideale astratto e utopistico come quello di una lingua universale buona per tutti i popoli?

I più avveduti del resto si sono già accorti che molte delle bandiere intransigenti si sono già ripiegate e che molte vele, ammainate gloriosamente or non è molto sotto il vento della smodata utopia, sono state calate sulle tolde fra l'indifferenza dei più, dai pennoni eretti un giorno con tanta provocazione.

Il movimento nel suo tipo ideale di perfezione da tavolino non fu capace di trionfare e non trionferà mai integralmente. Tuttavia sarebbe errore altrettanto grave credere che di tante affannate iniziative non resteranno visibilissime, e per non poco tempo, traccie profonde. Nè è da escludersi ogni speranza che un tipo d'arte decorativo proprio all'età nostra non possa statuire col tempo impiantando regno duraturo; ma in tal caso di quali forze dovrebbe sembrarci risultante? Quali correnti dovrebbero sommare le loro acque per formare l'irresistibile corrente, il fiume dominatore?

Per mio conto la così detta Arte nuova non potrà salvare la maggior parte del suo bagaglio di idee che procedendo a una fusione fra i suoi elementi più puri (e gli impuri sono infiniti) colle forme tradizionali che in ogni paese hanno dimostrato di avere, per ragioni etniche, storiche e artistiche, ampio motivo per vivere o per rivivere.

Ma intendiamoci, purchè la fusione sia sincera, non simulata da nessuna concessione meschina, apparente e opportunistica.

È stato detto giustamente che le vere alleanze non si stabiliscono che fra uguali. A questa stregua non so se l'Arte nuova possa sentirsi tanto diritto, ma tuttavia, per amore di discussione, per la simpatia che è bello accordare a tutti gli esperimenti, potremo accordare uguale credito alla energia effettiva dell'Arte vecchia che alla energia potenziale dell'Arte nuova.

Ma, ripeto, se si vuole che l'alleanza sia feconda bisogna bandire tutto ciò che potrebbe darle l'aspetto di una transazione passeggera, bandendo quelle espressioni equivoche che o per mancanza di un criterio lucido e trasparente o per malizia di scrittori, parecchi critici d'Arte sembrano predilígere.

Il Pica, per esempio, che l'esasperazione della crociata bandita contro l'arte delle sue predilezioni rese, contro il suo temperamento, parziale non poco e perfino esagerato, ben comprendendo che non giova contro il fato dar di cozzo fa delle prudenti, ma non sincere concessioni, dicendo che lui pure ammette che bisogna sapersi mantenere fedeli allo spirito della razza. Ciò che gli è più facile dire che provare. E noi che lo abbiamo visto poco alla volta perdere nella mischia la sua abituale calma di raccoglitore di dati estetici ordi-

nato e paziente, abbiamo qualche ragione di dubitare delle sue asserzioni specialmente quando gli sfuggono dalla penna asserzioni equivoche e di significazione troppo vaga e convenzionale come queste, che sia di assoluta necessità che *l'età nostra* abbia un'Arte decorativa, come l'ebbero l'età che l' hanno preceduta e specialmente che sarebbe pernicioso e quasi assurdo spezzare *d' un tratto* ogni legame col passato.

Di quella parola *età* accoppiata a quell' aggettivo possessivo che esalta il nostro orgoglio si fa un abuso assolutamente deplorevole; pure niente di più vago che quelle due parole accoppiate insieme. Per *età* possiamo intendere il non eccessivo spazio di tempo di una generazione, quanto quello di un secolo e perfino di un gruppo di secoli. E' facile dedurre da qualunque Storia dell'arte che la pretesa di uno stile per ogni generazione sarebbe assurdo, come lo sarebbe pretendere che ve ne fosse sempre uno nuovo per ogni secolo; perchè sebbene i secoli più a noi vicini abbiano avuto fra loro una peculiare differenziazione estetica, a base di stile, tuttavia giustizia vuole che si riconosca che molte volte tali differenziazioni nel corso della storia si verificarono soltanto per i più ampi raggruppamenti secolari. Lasciamo dunque che i secoli lavorino secondo le leggi delle loro caratteristiche elaborazioni, lasciamo che l'evoluzione stilistica e sintetica si compia, come è natu-

rale, anche al di fuori del puerile annaspare delle nostre affrettate pseudo-stilizzazioni : limitiamo l'ufficio nostro a quello che è sempre stato l'ufficio vero dell'arte: *sentire* nella misura del vero i bisogni estetici della nostra generazione; *regoliamo,* non cerchiamo di *dominare* degli eventi, che dopo tutto sono molto più forti di noi e in quanto alla prometea presunzione dei nostri critici, che credono di avere nell'alambicco del proprio cervello o nelle proprie storte alchimistiche tutto l'avvenire dell'Arte, ammoniamo — come vuole il senso comune che regge tutto — che la nostra generazione non è forse che una sola e modesta parte di quella *nostra età* di cui si parla così facilmente e che forse non ha tanta fretta di concludere, tanto più che a dir il vero, piaccia o non piaccia, le età precedenti hanno avuto uno stile, ma l'hanno avuto senza volerlo.

In quanto poi all'affermazione che « sarebbe pernicioso e quasi assurdo (io direi piuttosto pazzo e colpevole) spezzare *d'un tratto* ogni legame col passato » osservo che quel *d'un tratto* è molto equivoco e fa pensare a una di quelle concessioni che rivelano o malizia letteraria, per salvarsi dal prendere decisamente un partito, oppure rivela il dominio di un non limpido criterio critico.

Evidentemente il Pica che con tutta la sua buona disposizione a trattare bene anche coloro che mostrino di mantenersi fedeli allo spirito della

razza, non vide tutti i difetti di esecuzione della Sala del Lazio, ma fu oltremodo crudele cogli ideatori della medesima, farebbe certo a meno dell'arte decorativa del passato purchè trionfasse quel « aestetic styl » che gli sta così a cuore, ma vedendo i tempi ostili, quando è occupato a teorizzare, farebbe qualche concessione, accontentandosi che al divorzio si arrivasse attraverso a tutti i temperamenti moderatori delle parziali separazioni.

Ma tutto ciò è basato su un equivoco ben manifesto e pericolosissimo. Da un allenza forzata a base di concessioni di ripiego e di carattere provvisorio, tanto l'arte della tradizione quanto la moderna non avrebbero nulla da guadagnare, giacchè in quel matrimonio di convenienza contingente, in quel talamo d'occasione non potrebbe essere concepito che un bastardo infelicissimo. Parliamoci chiaro: — o gli artefici dell'arte nuova credono di poter vincere — e per delle buone e nobili ragioni — e allora devono combattere per imporsi *da soli* senza ibridi accoppiamenti, ma se gli artisti dopo le fatte esperienze vedono l'intraducibilità della visione utopistica e non vogliono o non possono più rinunziare ad essa, o a una parte di essa, devono *per forza,* inesorabilmente cercare di fondere — senza mezzi termini — le due arti, innestando sul ceppo classico il virgulto fresco ed agile della fede novella e devono sforzarsi di cer-

care di raggiungere al più presto la linea e la nota sintetica e definitiva di tale fusione. In caso contrario cogli accoppiamenti provvisori non faranno che perdersi in sterili fatiche, che anzichè creare uno stile vero e proprio non faranno che perpetuare il periodo attuale di transazioni apparenti e di equivoche concessioni, simili alle donne divorziate che non potendo rassegnarsi a vivere sole ingannano la loro attesa di un marito vivendo con qualche amante giorno per giorno.

Questo sia detto naturalmente all'infuori delle mie personali convinzioni, per semplice esigenza di logica e di polemica perchè nel difendere gli artisti dell'Emilia, della Lombardia e della Toscana nel loro tentativo di fusione concreta io non intendo di vincolare i liberi diritti ad ogni critica per quanto gli artisti di quelle regioni abbiano compiuto nell'integrare la loro ideazione.

Ma ho voluto dire tutto ciò anche per dolermi dell'ingiustizia colla quale il Pica si scaglia contro coloro che con mordacità egli chiama « gli ipnotizzati dalle glorie artistiche del passato » espressione che deve parer davvero gratuita ed eccessiva a tutti coloro che considerando la rapidità della diffusione del bacillo dell'arte della ipercontemporaneità, fossero tentati di vedere più ipnotizzazione nel caso di questi amori nuovi, *à coup de foudre*, che non nel caso di amori estetici succhiati col

latte o ricevuti per trasmissione sanguigna per legge d'atavismo.

Facile dire che i seguaci della tradizione sono abituati « a decorare l'interno di una sala col medesimo decrepito sistema, ad un dipresso, con cui Basilio Puoti insegnava a scrivere una pagina di prosa italiana, mercè un paziente musaico di frasi di buoni scrittori » ma è ancora più facile al Pica di contraddirsi quando, indipendentemente dalle riserve per il resto, trova modo di dedicare una speciale lode a quella decorativa fascia in maiolica del Laurenti, che del metodo del Puoti è così patente, derivata e insuperabile glorificazione e che con un gusto che i letterati hanno naturalmente trovato eccellente, ma che gli artisti, anche nel rispetto grafico e di puro disegno, hanno trovato infelice e poco serio ha spesse volte trasformato davvero in... *puòti* (mi perdonino i lettori l'idiotismo dialettale e il buon Professore lo scherzevole uso del suo nome) quante più nobili, espressive caratteristiche e intangibili figure, erano uscite meravigliose dalle mani del Pisano, del Pisanello, del Donato, del Giambellini, del Verrocchio, del Mantegna e da quanti decorarono nei secoli più che con un fregio, con opere sdegnanti ogni commerciale riproduzione, le volte del tempio sacro della umanità.

Gli artisti della Toscana, della Lombardia e dell' Emilia si trovarono d'accordo in questo, nel sovrapporre la nota decorativa moderna entro la intelaiatura e sopra la struttura architettonica che la tradizione dei nostri secoli più puri ci ha tramandate. Credo che solo in tale senso sia possibile fare esperimento serio di congiungere stabilmente l'antico al nuovo, perchè certo mal si presterebbe l'adattamento inverso del motivo decorativo classico, considerato con ampiezza, chiamato a semplice ufficio ornamentale sopra quelle strutture architettoniche arbitrarie, strane, instabili, moderne a cui non arrise nei natali il sorriso della fortuna.

Ma i toscani sentirono più ferree le esigenze della tradizione e limitando il volo alla fantasia fecero opera più equilibrata e più fine anche per chi scenda nell'esame ai piccoli dettagli; i lombardi invece e gli emiliani, come vuole il temperamento della loro regione, procedettero più liberi e arditi, tentando nella fusione di dare il predominio all'arte nuova. Ne è venuto che i primi convinsero di più anche per il delicato modo con cui si svolse, presso di loro, la modesta ma essenziale funzione esecutiva, mentre i secondi provocarono, come vollero, discussioni più accese, che diventarono tal-

volta acri perchè in essi (e negli emiliani specialmente) taluno degli esecutori si mostrò talvolta affrettato e grossolano.

Gli ordinatori della Sala toscana (il Mazzanti, il Gioli (Francesco), il Giustiniani e il Trentacoste) nella convinzione che tali fossero le intenzioni della Presidenza dell' Esposizione pensarono di allestire non una vera « Sala di Mostra » ma, dice una ufficiale paginetta parenetica, uno *speciale ambiente* di Casa signorile dei nostri tempi. Osservo che nel generale uso delle forme e delle parole incerte ed equivoche quella parola *ambiente*, così semplice e così vaga di significazione, è stata trovata certo benissimo. Ma è ambiente tanto una sala, quanto un salone, quanto un vestibolo, quanto un passaggio, quanto una Galleria. Questo è certo risaputo da tutti, ma il fissare il valore preciso delle parole sembra a taluno una pedanteria.

Il comitato degli ordinatori toscani infatti non si occupò di precisarne la significazione e perciò i principali appunti che gli si possono muovere si deducono oggi da quel primo errore come tutta una serie di corollari astiosi, ma inevitabili.

Il documento ufficiale di cui sopra, per esempio, fa sorridere perchè mette in evidenza tutti quei corollari illustrandoli, senza volerlo, uno per uno.

Dice infatti testualmente: « Fra le varie proposte (riguardanti la distribuzione delle varie parti della decorazione) il Comitato scelse le più degne e le meglio rispondenti allo scopo; le disciplinò, *le accordò fra di loro* per modo che la Sala Toscana pure essendo opera collettiva nel più stretto significato della parola si regge tutta sopra una salda *unità di concetto* e una concorde armonia di espressione. »

Fa sorridere ripeto tanta confidente sicurezza di non avere errato neppure un poco quando proprio quella Sala contiene nei rapporti dei mobili e dell'enorme, iperbolico, inutile, dannoso (architettonicamente parlando) camino del Trentacoste l' offesa più evidente a quella « salda unità di concetto » a quella « concorde armonia » tanto vantate. I mobili rigidamente classici mal si accordano come stile colle pareti in cui il classicismo è più temperato e appartenente a un tipo di decorazione tutto diverso e come nota di colore col loro marrone scuro stridono nell' armonia d'avorio dello zoccolo e argentea o di fine colore delle seriche pareti. In quanto al camino del Trentacoste riconosciamo che preso in sè non merita certo tutti gli attacchi di cui fu fatto segno tanto più che nella sua esecuzione definitiva in marmo, bronzo e ceramiche sarebbe apparso esso pure un non volgare tentativo di fusione fra l'elemento classico della sagoma con una decorazione a fiori e figure

di nuovo stile, ma riconosciamo anche che imposto in un... «ambiente» che male lo può sopportare rompe crudamente ogni bella armonia e appare portato quì a forza da un artista che approfitta di essere in una Commissione per dimostrare a tutti quanti la multiplicità delle proprie attitudini.

Tutti gli altri artisti, il Chini per la volta, ove dipinse alate figure che si librano un po' confuse e tutte eguali fra le nubi di un cielo in tempesta e per il disegno delle belle lampade in ottone brunito e rame sbalzato eseguite dall'officina dei fratelli Ridi; quelli dell' «Arte della ceramica» ove il Chini impera come inesauribile ispiratore e a cui si deve il bellissimo, nobilissimo fregio in terra cotta lumeggiato d'oro e in maioliche che fasciano le pareti in alto, sotto il cielo, fra due classiche incorniciature; quelli dell'officina musiva, che eseguirono sul disegno dello stesso Chini le porte in marmo dagli intarsî di pietre dure secondo il vecchio uso toscano e rabescate d'oro; gli artisti della ditta Morandi chiamati a eseguire le stoffe, i tappeti, le portiere, i pannelli in seta a traforo delle lesene, tutti quanti insomma sentirono più vivamente la necessità di un lavoro disciplinato e concorde e il loro sforzo è ottimamente riuscito non essendo, in ogni caso, responsabili singolarmente del tentativo di fusione fra classicismo e modernismo, che è caso mai da imputarsi a coloro che hanno preordinato il pro-

spetto generale organico della Sala Toscana. Si può soltanto rimproverare l'abuso delle patine su marmi, stucchi e anche sul legno essendo da preferirsi le armonie che nascono e da spontanei accordi di colori naturali.

Su due progetti che hanno parecchi punti di contatto lavorarono gli artisti emiliani e lombardi: su una struttura classica, stoffa alle basse pareti e stucchi abbondanti sull'ampia mezzavetta accordantesi con curva schiacciata al velario; ma i lombardi Guido Persico e Pietro Calori che hanno eseguito il finissimo fregio di oleandri a fascio intrecciati a festoni di edera, rilevati sul fondo d'avorio in stucchi di un bel bianco abbassato, con leggeri ritocchi aurei, fecero opera immensamente più bella e più fine che non abbiano fatto il Casanova e il Romagnoli che nel loro fregio in stucco per abuso di rilievi, per grossolaneità di esecuzione, per abuso di lumeggi, per modellazione volgaruccia delle figure principali, fecero opera pesante e antipatica, in armonia negativa perfetta coll'abuso degli ori e la rudezza pesante della specchiera che fu disegnata dal Sezanne e eseguita, non migliorata certo, dal Cadorin. Ma giacchè abbiamo fatto, con una nota di biasimo, il nome del Sezanne, che è davvero uno squisitissimo artista,

mi affretterò di aggiungere che è da attribuirsi a lui il merito delle parti più riuscite della decorazione della Sala essendo suo il disegno del bellissimo lucernario ove è ricamato un bel motivo di melograni e delle corone di anemoni che fasciano nelle sospensioni le due lampade del soffitto.

Una delle preoccupazioni estetiche più elevate che ci può fare indulgenti verso l'Arte nuova è certamente la sua tendenza a cercare nuovamente (non a creare) armonie delicate di toni, il segreto di armonizzare fra loro i colori come vuole una retina fine e delicata. Ma sotto questo rispetto non possiamo complimentarci nè cogli emiliani nè coi lombardi: questi ultimi specialmente avendo creato la più cruda dissonanza con una volgare amalgama di bianco, di nero, di grigio, di giallo, di rosso, di paonazzo, di bleu e d'oro: una tale crudele disarmonia che contribuì non poco a rendere meno accessibili i pregi della concezione architettonica del Moretti e molto più apparenti i dettagli non riusciti.

Così appare in peggior luce la mancanza di senso architettonico delle porte del Vedani e specialmente di quella del Quadrelli che colla sua enorme massa, in una sala a soffitto basso e schiacciato, appare pesantissima, specie nel confronto coi delicati e finissimi stucchi delle volte; così sembrano detestabili i divani e le portiere, ove i nodi spiccano volgarissimamente sul fondo bleu mili-

tare della stoffa unita, e così in minor pregio si tiene il bellissimo velario permanente in ferro e cristallo ove bellissimo è il dettaglio decorativo del bel nodo leonardesco di cui per altro qui, in tutta la Sala, si fece abuso dopo tanto non uso.

E nella Sala dell'Emilia, per analogo motivo, cioè per la disarmonia del tono di quelle grandi orchidee ricamate sulle portiere e nella stoffa del divano, per quella simmetrica coorte di chiesastici cuori appesi come voti tutto attorno alla cornice, per l'abuso di dorature volgari e pettegole consumato nella sopra citata specchiera, negli stipiti e nella lumeggiatura dei mobili, l'attenzione venne distratta dal mobile del centro che regge a una estremità un vaso bronzeo del Romagnoli ove sono simbolicamente e bellamente plasmate le tre fasi di ogni germinazione vitale: il « sopore » che accumula le forze potenziali, l' « amore » che le « esalta », la « vita » che le svolge e le attiva.

I veneziani in due disparati tentativi si dimostrarono i meno preparati all'ufficio decorativo: fantasia non felicemente eccitata nel Fragiacomo, ispirazione confusa, caotica, squilibrata nel Laurenti.

Il primo « ebbe in animo (dice la prosa ufficiale) di fare cosa schiettamente veneziana e dalla glo-

riosa tradizione marinara della Città trasse l'ispirazione pel motivo ornamentale del suo fregio. » Pennoni, vele, antenne e orifiammi composti con velluti porpurei e contornati d'oro su fondo bigio verde, sono eseguiti a riporto con larghe pezze a tinta unita con stilizzazione di gusto tedesco, più che veneziano, sul tipo delle incisioni coi quali i buoni teutoni pazienti seppero austeramente fregiare libri e pergamene. Tale fregio non è di per se stesso veneziano che per la natura degli elementi grafici che vi sono riportati; ma la venezianità era piuttosto da ricercarsi nel carattere e nel tipo di tale curioso motivo ornamentale. Ma ben più gravi critiche dobbiamo muovere al Fragiacomo che si è dimostrato, in materia di decorazione, un improvvisatore tutt'altro che fortunato. Due sono i difetti principali: i fregi, a rigore, sono due, non uno solo, come vuole ogni buona regola del passato, del presente e dell'avvenire, perchè quello che la prosa laudativa del catalogo chiama « cornice che forma sporto » per la sua ampiezza, spessore, sporgenza e per altre evidenze è un vero e proprio fregio, esso pure ingombrante e antipaticissimo. L'altro grave errore offende invece la retina giacchè tutta la sala è divisa in due zone di colore: la superiore di un rosso cupo e greve, l'inferiore di un verde ulivo chiaro che stride sotto quel rosso. Venendo poi ai dettagli è ad osservarsi che lo sporto su cui corre — come sui capi-

telli — un motivo volgaruccio di lauri a ramo aperto o chiuso è retto da colonnine quasi prive di piedestallo e che nel centro le belle cassapanche del Lucadello non hanno nessun legame col resto nè per il colore, nè per la forma o per i motivi ornamentali.

In quanto alla sala Laurenti cosa dire se non questo che non si capisce quali criteri artistici ne abbiano presieduta l'ideazione e che non si trova motivo alcuno che giustifichi, sia pure alla meglio, d'aver chiamato a raccolta tante ingombranti e disparatissime cose? Cosa fanno in questa Sala, cosa dicono messe insieme quella fontana, brutta nella parte bronzea superiore, del Lorenzetti, quella specie di divano a semicerchio, quel vaso di terra cotta del Tamburlini e del Carbonaro e specialmente quel grande stallo ad angolo del medesimo scultore e dello stesso pittore, che non è atto a nessun uso e che per la sua ingombrante inutilità, più che per constatate deficenze o per difetti di disegno o di modellato, ha finito col diventare il capro espiatorio, per lo scarico dei risentimenti dei critici d'Arte? E poi chi sa dirmi perchè il Laurenti abbia curvato a semicerchio una parte del suo fregio in maiolica mentre il soffitto e il lucernario sono evidentemente rettangolari? Se tutta la gloria se l'attendeva l'artista dalla trovata di quella fascia decorativa, deploreremo sinceramente che tale gloria gli sia stata largita e che egli, a cui

non fanno abitualmente difetto talento coltura e buon gusto, se ne sia così facilmente accontentato.

Gli ordinatori della Sala del Lazio (i pittori Sartorio e Carlandi e lo scultore Apolloni) si tennero allo stile classico romano dei bei tempi. Dissi già che l'appunto principale che si può fare riguarda il soffitto giunto al quale si arrestò ogni apprestamento stilistico. Ma gli appunti minori non sono pochi. Ci sono capitelli che non esercitano l'ufficio loro per la semplice ragione che non sono posti all'estremità delle colonne. Per la simmetria voluta dallo stile si creò une porta finta. Perchè non dipingervi anche una finta tenda? oppure perchè non mettervene una vera? Si è riempito invece il vano nel più barocco dei modi: in basso un finto bassosilievo, su questo una finta targa, su questa poi un pannello decorativo del Poma. Una targa sopra un bassorilievo? Una targa che sostiene un pannello? Si può immaginare niente di più infelice? La linea poi di separazione delle varie parti non è nemmeno grossolanamente simulata e in quanto poi al pannello del Poma molto c'è da dire. Rappresenta due uomini piegati a movenze di cui non si intuisce nè la ragione nè lo scopo. Sembra per di più dipinto da due mani di-

verse con intonazioni di chiaroscuro diverse: terra di Siena naturale per una figura, terra di Siena tendente almeno alla Siena bruciata per un' altra; e peggio ancora, una parte appare finita, l' altra pennellata alla meglio; una figura è modellata l'altra è floscia e tonda.

Nè il fregio a putti disegnato dal Sartorio e eseguito, oltre che dal Carlandi, dal Noci, dall' Innocenti, dal Nardi e dal Coromaldi, è molto meglio riuscito. L' idea era ottima e gli schizzi del progetto graziosissimi. Si aveva anzi in animo (e a poterlo far bene sarebbe stato bellissimo) di eseguire putti, festoni e frutti non a chiaroscuro, ma a bei colori intensi. Si rinunziò perchè un solo artista avrebbe dovuto far tutto; si ricorse perciò al ripiego del chiaroscuro a terra di Siena naturale. Questo dissimulò un poco l' inconveniznte delle varie fatture e delle varie e molte mani, ma non lo elise del tutto. Chi osservi attentamente ben s'accorge della grande discontinuità esecutiva esistente in quel fregio che per fortuna degli osservatori è discretamente lontano dagli occhi; ma guardate, per esempio, il pezzo di fregio a destra e a sinistra dell' ingresso principale. A destra si staccano belli, carnosi, ben modellati, dipinti con solido e ricco impasto dal Noci; a sinistra invece abbiamo dei magri putti anemici mediocremente disegnati, scialbi, superficiali, inconsistenti.

Nè la scelta della stoffa del fondo fu felice, nè

felice fu l'idea della disposizione pieghettata che fa male ai quadri. La fontana dell'Apolloni fu invece una trovata; essa dona una grande e fresca gaiezza all'ambiente e si tratta inoltre di una graziosissima e fine opera di scultura.

Infelice invece e poco decorativo, nell'angolo in cui fu posto, lo scudo del Sartorio che ha la manìa di modellare cavalli e li modella malissimo.

Le sedie del Berardi belle ma eccessivamente romulee.

Concludendo affermiamo che il tentativo di sposare all'arte pura l'arte decorativa, meritava di essere compreso meglio. Ma come abbiamo già detto non vogliamo darne tutta la colpa agli artisti: ma parte della responsabilità la deve assumere la Presidenza.

Se dunque si vuole insistere nel tentativo (e io credo che si debba) si proceda diversamente. Bandita per sempre la pericolosa e inutile suddivisione delle opere per paesi e per regioni e deciso l'ordinamento, già da me ripetutamente consigliato, *per genere*, deciso cioè di avere delle Sale per il « paesaggio », altre per le « marine », altre per la « figura » o per il « ritratto » altre per i quadri di soggetto « idealistico » o « allegorico » e così via, si proceda a un concorso fra tutti gli

artisti italiani e, se è possibile, anche includendo gli stranieri, invitandoli a presentare dei progetti di assieme ispirati ciascuno al genere delle opere che Sala per Sala vi dovrebbero essere accolte. Una commissione, per delegazione della Presidenza, faccia la scelta dei progetti migliori e la Presidenza ne commetta l'esecuzione ai relativi autori autorizzandoli, sotto la loro personale responsabilità, a scegliere i loro collaboratori per l'ideazione e l'esecuzione dei parziali dettagli decorativi.

Così facendo vede ognuno che sarà facile sfuggire, non dico a tutti, ma certo ai più gravi degli inconvenienti verificatesi quest'anno, specialmente per quanto riguarda l'indisciplina esecutiva e la insanabile disarmonia fra contenente e contenuto, fra la decorazione delle Sale e i quadri che vi erano esposti.

La Presidenza studi inoltre, con speciali restrizioni e riserve e con speciali istruzioni, il modo più giusto per ovviare, se è possibile, all'inconveniente dello strafare avendo per norma che l'arte pura debba avvantaggiarne dal concorso dell'arte applicata e non esserne soggetta.

In quanto poi a un largo, libero esperimento di fusione vera reale fra le tre arti, cioè fra l'architettura, la scultura e la pittura, l'Esposizione di Venezia potrebbe fare e avrebbe il dovere di fare una bella e decisiva cosa.

La facciata — nel suo evidente carattere di provvisorietà — più non regge e dovrà presto sparire. Ebbene nessuna eccessiva fretta ci muova. Si approfitti della prossima Esposizione per bandire il concorso di una nuova stabile e definitiva facciata imponendo, tanto agli artisti isolati che ai gruppi che sarebbe bello si formassero, di studiare il tema di una fusione fra le arti sorelle, imponendo che sia tenuto chiaro conto dell' uso ideale e moderno di quegli ambienti fastosissimi. E nella prossima Mostra, in un' apposita Sala, si espongano di tale concorso, che desterebbe molta curiosità, disegni e modelli a dimensioni ridotte, ma notevoli.

Le Esposizioni italiane poco si curano di promuovere e alimentare l' amore per l' architettura; ma hanno torto. È vano immaginare che risorga la libera e naturale associazione delle tre arti se solo si incoraggiano le gingillesche gare e le piccole prove. Bisogna distogliere la folla dalla adorazione — propria dei *parvenus* e degli *snobs* — per l' arte delle inezie. La si chiami all' adorazione della grande architettura, della grande scultura, della grande pittura e sarà tanto di guadagnato — e sul serio — per gli artisti e per l'arte vera. — Venezia dunque che sotto il dominio del suo fato inesorabile è diventata la Mecca santa dell'Arte per chi prega e per chi spera, sappia ben presto integrare il grande fausto sogno, che arridendo dal-

l'anima agli occhi di Riccardo Selvatico fu certo il cordoglio, ma senza dubbio anche l'orgoglio di quell'anima eletta, nel momento della morte. Si veda in tale integrazione, più ancora che nel bronzo il modo di onorare, nella vita e per la vita, la venerata memoria eccitatrice.

« Les abus de la doctrine positiviste déjà si prejudiciables à la peinture, n'ont pas causé à l'art sculptural un moindre dommage ». Così scriveva nel '95 un critico francese di vero valore, il Roger Marx con meditata giustizia e se da quel giorno ad oggi le cose sono, in parte almeno, migliorate e qualche manifestazione caratteristica fa pensare che tale miglioramento si potrà intensificare presto maggiormente, tuttavia nulla toglie alla franca verità del suo pregio di opportuno ammonimento.

Salvo qualche bella eccezione gli statuari dell'età contemporanea non hanno il senso preciso delle esigenze del loro tempo e sono incerti, nel loro superficiale eclettismo, sulle fonti a cui abbeverare la fantasia e l'estro creativo.

Un tipo di statuaria monumentale con caratteristiche proprie ha preso in questi anni eccezionale e caratteristico sviluppo in Germania, ove il

ridestarsi e l'accendersi delle forze d'iniziativa in tutti i rami del sapere e dell'attività è così manifesto; ma tale statuaria trae la nota caratteristica e la sua ragione d'essere più dalle esigenze dell'architettura monumentale massiccia e tipica di quel paese, che dallo sviluppo intensivo e originale delle leggi sue proprie. Per questo scarsa è la sua influenza — sebbene alcuni l'abbiano già subìta — sulla scultura degli altri paesi d'Europa; giacchè troppo evidente è la sua subordinazione all'architettura locale (ciò che è del resto lodevole) e ognuno sa che l'influenza dell'architettura teutonica, se fu ed è purtroppo abbastanza notevole nell'evolversi dell'arte edificatoria in parecchi paesi, tuttavia il ramo di essa che si dedicò specialmente all'architettura monumentale non ha trovato generalmente, fuori dei confini tedeschi, che ammiratori da tavolino.

Si parla molto dell'originalità del movimento belga e in vero per opera di parecchi artefici di rara possanza come il Meunier, il Van der Stappen, il Braecke e parecchi altri notissimi, l'arte belga non solo si impose all'attenzione europea, ma mostrò alcune caratteristiche sue proprie che furono anche prese a imitazione dagli statuari di altri paesi.

Però è giusto osservare che se l'opera recente di alcuni artefici individuali è venuta opportunamente a esaltare l'influenza dell'arte belga, tuttavia

tale movimento si ricollega per il suo atto di nascita, se non altro, al movimento francese, essendo giusto affermare col critico sopracitato che « de l'avis de tous l'école française du XIX siècle est la grande éducatrice des peuples sans passé artistique, sans enseignement traditionnel ».

L'Italia naturalmente è fuori quistione giacchè il suo passato artistico e anche l'azione benefica che il naturalismo italiano — subentrato al neo-classicismo canoviano — ha esercitato intorno a sè, le creano certo un posto degno e a parte nel movimento della scultura europea e già dicemmo che se di una cosa è lecito dolersi è appunto di questo, che le Esposizioni di Venezia non abbiano ancora messo nella dovuta evidenza tutti quelli fra i non pochi scultori italiani che potrebbero con onore battersi cogli stranieri.

I perni dunque originali su cui tutto il movimento scultorico si svolge, con diverse intensificazioni in Europa, si possono trovare nelle manifestazioni recenti o lontane della scultura italiana, francese, belga e tedesca. Negli altri paesi abbiamo soltanto manifestazioni estetiche derivate, salvo qualche nota, vigorosamente personale, in Inghilterra, in Austria e in Spagna e da qualche anno anche in qualche centro artistico minore, come l'Ungheria, che dopo tutto è ancora cosmopolita in scultura, come in pittura.

Per quanto si voglia cercare di salvarsi dal pericolo degli eccessi critici la verità espressa da Roger Marx si affaccia tranquilla e irresistibile, non smentita, tenuto conto delle varie scuole, da nessuno, smentita solo da alcune nobili e grandi eccezioni che non fanno, dopo tutto, che confermare la regola.

Gli statuari si perdono nella continua offerta del semplice e vuoto pezzo di verità. Se nei loro riguardi si applicasse rigorosamente la disposizione statutaria di escludere « i semplici studi e le frammentarie e insignificanti riproduzioni del vero » le Mostre di scultura si comporrebbero esclusivamente di una o due dozzine di opere e molti degli scultori non troverebbero modo di esporre mai perchè mai hanno fatto qualche cosa che sia di più di un semplice studio o di qualche insignificante riproduzione di verità. A rigore la stessa scultura *Pure linfe* del De Lotto che per la perfezione esecutiva e la pura scolastica modellazione fu creduta degna di essere acquistata per la Galleria nazionale di Roma — a tenore di regolamento ripeto — non avrebbe dovuto essere accettata. Ciò che dico non per essere irriverente colla fatica di quell'artista egregio, che lavorò certo con molto

amore e molta serietà e nemmeno per mettere in discredito e in ridicolo la Commissione d'artisti che decretò quell' acquisto, ma perchè è nel fatto singolo il simbolo di un sistema e di un errore che si perpetua da parecchio tempo e che ha fatto pronunziare un troppo passivo e arrendevole « così sia » a troppi che avrebbe dovuto parlare invece a voce alta.

Lo ripeto: gli scultori generalmente lavorano il marmo, ma non infondono in esso la vera vita; le loro figurine ridono, piangono, saltano, si adagiano, ma non dicono niente. La vita psichica è loro ignota e la vita del pensiero, l'assillo degli intensi affetti e della intensa vita intellettuale non si rivela nella cavità dei loro occhi, nelle vene, nelle arterie, nel movimento degli arti, nelle esasperazioni dei muscoli.

Dal 1831 chiede Enrico Heine invano di essere compreso. Cercando di serrare in una frase un largo concetto riassuntivo, nella stretta forma aforistica, scriveva Paul Adam nel '96 che « l' Art est l'œuvre de traduire une pensée par un symbole » e non faceva altro che parafrasare quello che aveva scritto sessantacinque anni prima il grande arguto alemanno: « Les oeuvres de l'artiste sont les symboles, à l'aide desquels il communique aux autres ses propres idées ».

Ora dica il lettore quanti fra gli scultori di sua conoscenza rispondano alle esigenze di questo pre-

cetto essenziale, all'infuori del quale non c'è e non vi può essere arte moderna. Si vuole forse che si continui nel disonesto giuoco della riproduzione di vecchi motivi o in quelle manifestazioni che per merito di altri secoli e di altri artisti hanno detto tutto quello che potevano e che dovevano dire? Che ci siano degli artisti ignoranti che a giustificazione della loro impotenza creativa, o negli interessi della loro bottega, ci vadano affermando che i limiti dell'arte scultorica non consentono certi tentativi è ben naturale, ma è doloroso che non solo la folla, ma anche qualche critico, dopo parecchie vittorie individuali magnifiche, contribuiscano colla loro passività ingenua da buoni figliuoli a perpetuare a nostra sventura l'equivoco e il danno.

Ecco perchè dobbiamo rendere anche quest'anno, come due anni or sono, tutti i massimi onori all'arte — che sfonda le porte — di Augusto Rodin. Ciò che io penso di lui lo dissi troppe volte e anche a suo riguardo io posso vantarmi di poter scrivere con buon diritto « io dico seguitando ». Così scrivevo, per esempio nel '901, così ripeto oggi: « Io non so concepire la notissima e altera figura intellettuale e morale di questo artista poderoso se non come un Io profondamente contento di sè, tanto da godere, con acre godimento, perfino le contumelie, le invettive, le collere e i fischi sollevati in certo volgo dal passaggio della sua ban-

diera. Egli è il vero, il tipico artista moderno. Egli riunisce in sè tutti i pregi e tutti i difetti del suo secolo e perciò appare, volta a volta, geniale, profondo, paradossale, inquieto, scomposto, sovraeccitato, nevrotico. Egli è veramente un visionario della Bellezza! Quando una visione estetica lo afferra, egli entra in tale stato di turbamento, in tale estasi creativa che nulla più vede se non il fine da raggiungere e verso quel fine egli marcia sicuro, senza ritegni, senza pudori, a capo chino, non curandosi del giudizio degli altri, non temendo nè condanne, nè irrisioni, godendosi forse di irritare colle sue le predilezioni degli altri, pregustando per sè tanto trionfi iperbolici quanto condanne, scandali e ostracismi ingiusti.

Tutte le forze egli possiede per fare la grande Arte; tutte meno la misura: egli cerca sempre di mettere nell'opera sua l'ultima espressione, l'estrema compatibile: quella cioè che può fare di un'opera d'arte un vero capolavoro o quella che può farla degenerare nell'opera pazzesca o paradossale.

Se egli scolpisce una carezza quella deve essere o la più lieve o la più spasmodica, se un bacio o il più lascivo o il più possente, se una ripulsa la più irosa o la più bestiale, se un amplesso il più completo, il più irruente, il più divino o il più terreno. Tende insomma al superlativo, all'iperbole continuamente senza aver pace, con un'ardenza

inquieta, con una potenza irritata quale fu conosciuta in Francia soltanto dal Carpeaux ».

Questo scrissi allora e questo giova ripetere fin che la battaglia non sia vinta veramente, vinta veramente sia pure all'infuori dei limiti dell'arte personale del Rodin purchè entro il Regno austero e moderno in cui egli ha lanciato, vive come fiamme, le proprie creazioni.

E in altro punto scrissi anche ciò che torno a ripetere come nota esplicativa alla esecuzione e alla concezione di questo mirabile Ugolino, che sembra la sfida terribile, lanciata per un duello mortale, contro quello spirito accademico che i più si illudono d'aver sgominato per sempre, ma che risorge sempre larvato, travestito e anche qui in non pochi di questi scultori e di questi pittori. Scrissi :

« Come il Puvis de Chavannes è stato il pittore della grazia e del riposo così il Rodin è lo scultore dell'impeto, della forza, del movimento. Egli sa che se l'*espressione* di una testa è stata definita *il gesto del viso*, l'espressione *di tutto un corpo* non si potrebbe definire che come il gesto di tutti i suoi muscoli. Ed egli ha compreso che per scolpire la vera espressione di un corpo umano, compresa in tal modo, si deve saper colpire e rendere tangibili, senza ambiguità certe speciali fugaci linee e certi punti caratteristici che sono, per così dire, *linee e punti sacri*: linee di gioia, di

forza, di spasimo, di sensualità, di mistero e di dolore.

Ed egli nello sforzo creativo, nella tensione acuta e spasmodica che lo prende e lo tiene in schiavitù ferrea in quegli istanti di nevrotica spiritualità, sta pronto a colpire, nel banale movimento del corpo umano, l'apparizione fulminea di qualcuna di quelle linee generali e fugaci la riproduzione delle quali, non grettamente integrale, *ma evidente* diventa per lui come una specie di ossessione e la ragione vera di tutta la sua arte. E siate pur certi che, al caso, per riprodurre con geniale *evidenza* qualcuna di quelle apparizioni improvvise, egli sacrificherà lietamente tutti i criteri d'arte finora dichiarati intangibili e arriverà perfino ad esagerare *volontariamente* lo sviluppo o l'inviluppo di certe linee e la misura di certe proporzioni ».

Verità che mi sembra, lo confesso, evidente e intangibile e che mi pare racchiuda in sè la genesi della concezione rodiniana e il suo metodo abituale di tradurre l'idea in immagine e questa nella espressione plastica successiva.

Ma è bene fermarsi anche su un'altra constatazione essenziale. Risalendo, più che i suoi avversarii non immaginano, agli insegnamenti della grande statuaria di ogni tempo, inclusa l'arte di quei greci che gli accademici galvanizzarono in fredde e morte falsificazioni, il Rodin si avvide che l'anatomia quale si è insegnata e si insegna

nelle scuole e quale è praticata da quasi tutti gli scultori del mondo è assolutamente — giudicata nei puri criteri dell'Arte — una anatomia convenzionale e solo parzialmente utile all' opera dell' artista. Per il medico e per il chirurgo una sola anatomia esiste: per l' artista vero, che aspiri a impadronirsi di tutte le molteplici espressioni della vita devono esistere invece — per così dire — *tre diverse anatomie muscolari* tutte tre ben chiaramente differenziate: l'anatomia dell' uomo in riposo, quella dell' uomo in moto regolare, quella che corrisponde ai grandi movimenti e alle grandi commozioni.

Avverto subito il Lettore: non intendo di destare interesse a base di arditi paradossi: sono convinto di aver detto una grande verità, che Michelangiolo certo ben ha conosciuto e che hanno conosciuto mirabilmente anche i greci, ma che i neoclassici obliarono e fecero obliare non insegnando più che l' anatomia dell' uomo piantato fermo e ritto come un manichino, salvo ad accordare un po' di attenzione alle leggere deformazioni muscolari che un tenue e ben composto movimento può provocare nell' uomo.

Rodin, portato dalla sua ardenza inquieta e appassionata al tentativo di dominare tutte le espressioni della vita plastica, da sovrano che non riconosce limiti al suo potere, si dedicò allo studio di tutte tre le anatomie sopra indicate, dandoci

dei suoi varî studi i più mirabili esempi che abbia prodotti la statuaria francese nel suo secolo. Del suo modo di vedere, di sentire e di rendere l'anatomia del riposo egli inviò nel '901 in Venezia, oltre i ritratti di Rochefort e del Dalou, la sua *Eva,* la *Vecchia,* la *Faunessa in ginocchio,* la *Testa di S. Giovanni*, l' *Onda* e quest'anno quella *Testa di Minerva* che è anche un portento di finitezza classica e di profonda e delicata modellazione ; quali esempi di perfetta anatomia del moto regolare basta ricordare nell' invio del '901 il meraviglioso gruppo di *Amore e Psiche* e quello, di una perfezione che anche ogni accademico ha potuto ammirare e invidiare, dell'*Uomo che si desta alla vita* e in questa Esposizione si può citare *La mano di Dio,* il gruppo di « *Paolo e Francesca* e il gruppo in bronzo, patinato in quel bel verde che è al Rodin così caro, *Amor fugit* sul valore dei quali è facile, oggi, mettersi d' accordo.

Si stacca nel primo di questi tre gruppi orizzontalmente, da un sostegno verticale, la mano del Creatore tenente nella palma distesa, fra molta materia ancora informe, le figure della prima copia umana. Si atteggiano le braccia e le mani alla prima carezza e ben che la materia informe li divida si congiungono irresistibilmente le teste e le labbra nel suggello del bacio supremo. Figurazione originale, capriccio di uno scultore-pensatore che a tutto pensa e tutto tenta.

Il gruppo di *Paolo e Francesca* è in gesso. Sono due corpi veramente travolti dalla « bufera infernal che mai non resta »; ma le figure sono ancora informi e contengono anche dei dettagli errati (si osservi la lunghezza enorme delle braccia di Paolo) mende che sparirebbero probabilmente quando il gruppo passasse dalla prima, impetuosa figurazione in gesso alla traduzione bronzea definitiva.

Inecceppibile invece *Amor fugit:* due corpi uno sull'altro distesi a contatto coi dorsi. Fugge la donna come trasportata da una bufera implacabile e ha diffusa nel viso e nel corpo l'espressione di una pacata inesorabilità. L'uomo disperatamente si protende e si avvinghia lanciando con bocca convulsa la vana invocazione e con una mano, voluttuosa anche nel dolore, afferra la fuggente per uno dei seni. Mirabile la modellazione dell'uomo; precisa nel disperato abbandono degli arti inferiori, possente nel protendersi delle braccia, nell'inarcarsi del petto ove davvero palpitano due vite: la fisiologica e la spirituale.

Ma dove Rodin ha voluto più essere discusso è stato sempre nel tentativo di rendere la visione della anatomia convulsa, dell'anatomia alterata dai grandi commovimenti psichici o fisiologici. È in questo sforzo specialmente che egli fu lo statuario più combattuto, più incompreso e anche più esaltato del suo tempo. Lo si accusò di

voler essere paradossale a ogni costo, di voler mettere nella sua arte l'impossibile, di correre all'impazzata verso l'iperbole, di non essere sincero, di ostentare originalità, di fare il pazzo o di esserlo veramente. Il Campidoglio e la Rupe Tarpea furono i poli estremi dell'asse su cui roteò per tanto tempo il suo successo artistico e solo da pochi anni anche gli avversari hanno cominciato o a comprenderlo o a subirlo, sebbene con intermittenze e sebbene ogni tanto si ribellino al suo imperio anche coloro che gli commettono lavori.

Ma nulla è più bello della inalterata costanza colla quale questo atleta del pensiero estetico contemporaneo compì diuturnamente la sua geniale fatica, avendo sempre — anche nell'ora del bisogno — anche quando tutti attorno a lui piegavano alla tirannia del mercato, ogni volgare concezione e tutto il mondo procacciante « in gran dispitto ».

Ad esempio del suo modo di comprendere l'ufficio dell'Arte nella interpretazione delle grandi convulsioni umane o nelle violenti agitazioni muscolari inviò nel '901 a Venezia il gruppo della *Risurrezione* e le monumentali convulse e grandiose figure dei suoi *Borghesi di Calais,* come quest'anno inviò invece un'altra delle opere a cui egli più tiene, *il Conte Ugolino.*

L'imponente larga figura deformata fino alla laidezza dal digiuno, dal dolore e dall'odio, bran-

cica a terra come una specie di spettrale quadrupede umano poggiato sulle ginocchia e sulle mani possenti Fa ribrezzo e fa pietà. La curva schiena, tutti i muscoli dorsali, quelli delle braccia, delle gambe e dei viso, tutti i nervi, tutti i tendini, tutte le parti di quel corpo vibrano, tremano nella suprema disperata inumana agonia. Le braccia, già possenti, si incrociano si piegano ; s' ergono le scapole dalla magra carcassa che solo riveste la scarsa massa dei muscoli scarniti; la testa si protende ansiosa, febbrile nel cieco brancolare sovra i figli caduti già

ad uno a uno
Fra il quinto dì e il sesto . . . . . .

e tutto il dolore, tutta la protesta umana è in quel brancicar disperato del morente che assurge, nella mirabile trasfigurazione plastica, alla bellezza di una immortale significazione simbolica.

Immaginate ora, se potete, come avrebbe osato trattare questo soggetto uno qualunque degli aulici statuari delle nostre Accademie, uno qualunque dei nostri illustri professori! Nella migliore delle ipotesi avremmo avuto un Ugolino quale potrebbe ispirare la finzione scenica di un buon attore; un po' di convenzionale dolore sul viso e un corpo atteggiato a un artificioso dolore, magari polputo e ben rivestito di muscoli tondi e tranquilli, plasmati con una correttezza e una precisione da far sgomento. Certo che di fronte a

simili... creatori il naturalismo poetico della terribile e mostruosa figura del Rodin deve sembrare indubbiamente paradossale ed ostentato. Ma per fortuna i tempi hanno camminato e camminano e chi un giorno motteggiava sdegnoso oggi si accontenta di ridere o di sorridere; chi rideva o sorrideva oggi rimane perplesso; chi era sorpreso ora pensa e chi ha ammirato anche nell'ora buona oggi si guarda attorno con compiacenza, vedendo che accanto a questo *Ugolino* quasi tutto diventa — e per tutti — freddo, smorto, superficiale o convenzionale. Non c'è che dire: *la vérité est en marche* e dove è passata la prima verità passeranno presto anche le altre.

Accanto al glorioso Maestro francese solo può convenire di parlare di tutto il magnifico gruppo degli scultori belgi nel quale è da deplorare l'assenza di quell'impetuoso Jef Lambaux che ho discusso e ammirato nel '901 nei due grandi gruppi dei *Lottatori* e del *Rimorso*.

La Scultura belga tutta quanta è quello che è come conseguenza perfetta dell'armonia in cui il seme dell'arte moderna, portatovi dall'arte francese, germinò e si sviluppò nel complesso delle correnti idealistiche e nell'ambito dell'evoluzione sociale di quel paese. Essa appare — nelle varie

sue forme — attraversata da uno spirito unico che è lo spirito della civiltà di quel paese e di quella società; essa non fu quale la vollero la volontà improvvisatrice di qualche scrittore di genio o di qualche rapace e abile manipolatore di formule altrui: il seme dell' eclettismo francese, gettato in buona terra, crebbe come il secolare carico di energie generatrici delle zolle di Fiandra ha voluto e ha imposto.

In un paese quindi ove le volontà organizzate sapientemente hanno elevato la lotta sociale fuori da ogni basso confine; in un' assetto sociale, ove la funzione moderna della ricchezza è compresa ed esercitata elevatamente, anche negli interessi dell'Arte; ove la fatica dell' uomo — per l'elevarsi della coscienza universale — è tenuta in onore in tutte le gerarchie della società, era ben naturale che sorgesse e prosperasse un'Arte che sapeva integrare nella forma plastica lo spirito della razza nel momento attuale della sua civiltà manifatturiera ed industriale, con libere forme, senza impacci di scuole e di precetti estetici, ma per solo impulso della nuova vita comune, osservata, compresa e sentita con originalità e profondamente. E così appunto operarono i suoi statuari con un estro creativo, eccitato da una grande lena nell'opera complessiva di Costantin Meunier, semplice ma profondo osservatore; in quella del Van der Stappen, del Du Bois e del Rousseau in cui l' in-

tellettualità eclettica domina e regge l'ideazione e l'esecuzione; e finalmente nell'opera del Braecke, dello Charlier e del Van Briesbroeck, che della vita effettiva del loro tempo hanno tutti un sentire eletto e significativo.

E medesimamente, senza gretti tradizionalismi di scuola, si svilupparono, le singolari attitudini personali di quegli artisti, quasi tutti valorosi, dando luogo così a quella varietà di tipi e di stili, che rende la scuola belga interessante e educatrice anche dal punto di vista della fattura e della tecnica.

Tre sono le correnti principali: quella che chiameremo classica e che in questa Esposizione — cosa strana — è rappresentata da un giovane scultore, da Victor Rousseau; la naturalistica che ha un cultore possente e poetico nel medesimo tempo in quel Braecke che è onore e gloria delle Esposizioni veneziane e cultori minori in parecchi altri come lo Charlier e il Van Biesbroech e infine ha il mirabile innesto dell'ellenismo greco colla visione plastica contemporanea nella stilistica meravigliosa, e presa già molto in imitazione, dell'opera del Meunier. Possiede poi nel Van der Stappen, e in alcuni altri, degli artefici che pur partecipando dello spirito della razza risentono di parecchie influenze esotiche e che costituiscono una speciale categoria di eclettici, non sprovveduti del resto di una bella nota personale.

Giudicando dal puro punto di vista del sentimento della forma e della personalità dello stile, nessuno nel Belgio è superiore certo al Meunier. Quello che egli inviò nelle Mostre precedenti, è rimasto così profondamente impresso nella nostra retina, che se noi socchiudiamo gli occhi per un istante le belle statue, i bei gesti, le belle membra in cui il magistero sublime dell'Arte, rispettandone l'umanità estrema, infuse tuttavia tanta nobiltà di espressione, si elevano davanti ai nostri occhi, come simboli inneggianti nell'Arte a tutti gli umili eroi che la gleba, l'officina o le miniere rinserrano, nell'estenuante, ma non avvilente fatica quotidiana. Sono sterratori, seminatori, minatori specialmente, che le leggere stilizzate vestimenta coprano, ma non nascondano e i bei nudi muscolosi, i dorsi, le braccia, le gambe, le mani colti nella obbiettiva verità rigorosa e caratteristica alla loro speciale fatica, si ergono, si distendono, si flettono in gesti di una solennità naturale, esprimente sinteticamente tutta la gamma dei gesti umani e scultorî, secondo lo spirito e i concetti di un greco del bel tempo.

Fra tutti gli scultori d'Europa egli è fra i pochissimi (non più di cinque o sei) che possiedono veramente un acuto e originale stile proprio. Perciò è uniforme: i suoi tipi si assomigliano spesso. Era naturale che in Italia, ove la critica improvvisatrice e pigmea spadroneggia, col beneplacito

di direttori indulgenti e nella lusinga della forma letteraria sopportabile, sopra giornali e Riviste, sorgesse qualche critico a rimproverare al Meunier l'uniformità fisionomica delle sue figure e l'uniformità della interpretazione stilistica delle forme e delle vestimenta. Benedetto e glorioso difetto.... o virtù: difetto o virtù di tutti i grandi da Raffaello a Michelangelo, da Leonardo a Donatello, dal Mantegna al Botticelli, da questo a tutti i veri grandi di ogni età e di ogni paese. Difetto che non è difetto, virtù che è sigillo di genialità prepotente e che fa sì che la delicata rigidezza di certe sue steccate, le sintetiche sinuosità caratteristiche delle sue vestimenta, le espressioni di solennità misurata e di umanità delle sue teste, che appaiono pure da ogni pettegola e inutile minuzia soggettiva, si distinguono e caratterizzano a primo sguardo la sua opera, come l'ambiguo sorriso, più proprio a Monna Lisa, corre fra le sinuosità leggermente sensuali delle bocche femminili leonardesche, come la mitezza degli ovali nelle figure di Raffaello, come la sveltezza elegante entro la dolce rigidità del contorno nelle figure del Botticelli, come la perfetta e caratteristica rigidità delle figure mantegnesche fra i festoni intensi di fiori e di frutta, come le possenti linee di Michelangiolo, che sembrano tracciate, sotto un impulso irresistibile, da chi non teme di errare nemmeno nella foga.

Due sono le opere esposte da Costantin Meunier: una statua in bronzo rappresentante, a un terzo del vero, uno *Scaricatore* e il busto di un *Vecchio operaio*.

Del primo, che assurge a una integrazione di bellezza perfetta, quasi simboleggiasse tutta la bellezza morale del lavoratore che va altero della sua fatica, si disse da taluno che non sarebbe originale e che la posa risponde a delle riminiscenze classiche. Per se stessa una simile accusa può essere gravissima, come potrebbe non avere importanza di sorta. Le combinazioni intorno ai movimenti naturali delle varie parti del corpo umano non sono infinite, sono anzi poche, se non pochissime e ben lo sanno gli scultori che volendo tentare di parere nuovi e di rompere la tirannia di tale numero esiguo, furono costretti ad usare tutti gli artifici, a violentare la natura, assoggettando i corpi a funambulismi assurdi e condannevoli. Ma cento statue, apparentemente simili per l'atteggiamento dei corpi o per la schematica materializzazione del gesto, saranno sempre profondamente diverse le une dalle altre se a eseguirle siano chiamati degli artisti di originale temperamento, che vedano nel loro ufficio d'arte il mezzo di tradurre un individuale modo di vedere e di sentire e che

abbiano la possibilità di tradurre la loro visione con un magistero tecnico assolutamente personale.

Tutta la vera originalità consiste in questo; il puro gesto nella significazione di una statua ha scarso valore, come del resto ha scarso valore nella vita degli uomini. Prendete un gesto qualunque fra quelli che sono più comuni: le braccia, per esempio, conserte sul seno. Cento uomini messi in tale atteggiamento diranno tutti quanti col medesimo gesto cose diversissime. Chi darà valore al gesto sarà la natura vera, anche il carattere fisionomico di tutti i muscoli... dico così per coloro che sanno che la fisonomia degli esseri umani è, per i buoni indagatori, diffusa quasi sempre per tutta la persona. E a seconda di tale fisonomia o se volete meglio di tale espressione o di tale carattere muscolare e a seconda della psiche di ciascuno, quelle braccia conserte esprimeranno in Tizio alterezza, in Caio vanagloria, in altri sdegno, rassegnazione, gioia di vivere e altri infiniti sentimenti.

Non basta quindi poter verificare una lontana somiglianza nella distribuzione dinamica degli arti per accusare questo *Scaricatore* di aver plagiato qualche antico. Il Meunier vide in un tipo umano, direttamente e francamente considerato, l'uomo e la statua nel medesimo tempo e certo con bella gioia creativa ritrasse l'uomo nel suo stile che

sa nobilitare il vero senza deformarlo o tradirlo e la statua sortì spontaneamente, in tal modo, il suo glorioso natale di capolavoro.

S'erge il bello e rude scaricatore, nudo entro alle leggere riassuntive vestimenta. Le mani robuste posano in un bel atto di riposo sopra i fianchi eleganti ma poderosi; le gambe divaricate, salde e robuste nella leggera convessità che è comune a tutti coloro che reggono abitualmente grandi pesi, sono colte in un ben osservato e scultorico atto di riposo. La testa e il collo coronano le spalle con alterezza monda da spavalderia e anche i tratti del viso rispondono alla generale significazione di tutto il corpo. Così com'è uscito dal cervello e dalla visione di un grande artista quest'umile *Scaricatore* potrebbe prendere posto, senza vergogna, fra gli atleti e i gladiatori che eternarono gli scalpelli di Agesandro, di Lisippo, di Atenodoro o di Prassitele quando per le glorie di Grecia e di Roma esaltarono, nel marmo e nel bronzo, le figure dei loro eroi.

Bellissimo anche il busto bronzeo del *Vecchio operaio* il cui viso, ad onta di tutte le più strane deformazioni assimetriche, si presenta sempre — come è appunto nel vero — in una perfetta armonia espressiva.

Con una ispirazione tutta diversa lavora invece il Braecke: la visione del Meunier va dagli occhi al cervello, quella del Braecke va dagli occhi al cuore. La modernità nella comprensione dei suoi tempi la si trova nel primo in quella forza irresistibile che lo porta a glorificare le belle membra degli umili, senza di che il Meunier avrebbe potuto appartenere anche ad epoche precedenti e perfino lontane; nel Braecke invece (si ricordi tutta quanta la sua produzione) lo spirito dei tempi nuovi si rivela nella forza altrettanto irresistibile che lo conduce a glorificare, non già la bellezza plastica degli umili, ma l'anima loro, i loro dolori, i loro sconforti, tutta l'angoscia dei diseredati dalla fortuna, che nello stadio evolutivo dell'organizzazione proletaria del Belgio guatano verso una speranza di redenzione e di pace. Egli è indubbiamente, come statuario, meno forte del Meunier; ama la forma umana di meno intenso amore, il nudo poco lo tenta, sebbene quel tanto che egli ce ne mostra, nei suoi mezzi svestiti, appaia indubbiamente nella franca e larga modellazione del maestro. Ma tuttavia le sue opere meno sorprendendo, ma più commovendo, si piantano esse pure nella nostra memoria nella mai equivoca, ma sicura e chiara significazione loro.

Ha inviato quest'anno due cose di diversissimo stile: un colossale gesso bronzato raffigurante un possente operaio che appare avvilito nel suo involontario e forzato riposo e un progetto di *Monumento funerario* per la tomba di un pittore.

Nel primo il naturalismo ispiratore, espresso in una forma plastica non tutta perfetta forse, è accoppiato ad un profondo sentimento; nel secondo l'opera, oltre che al sentimento, si congiunge con una delicata e severa nota decorativa che gli imprime un significato estetico assolutamente eccezionale.

Il Van der Stappen, seguendo la sua abituale eclettica ispirazione ha inviato tre sculture: *L'uomo dei dolori* che è indubbiamente fra le sue opere una di quelle più volute e meno sentite; *La leggenda d' Orfeo* che ha dei bei dettagli nella principale statuetta e nei bassorilievi della base, ma che è ispirato a un gusto decorativo di una vaghezza molto dubbia e una *Donna*, cioè un gustosissimo nudo femminile, ove tutte le belle qualità dell'autore si fanno valere per quel che sono. Nel complesso però il suo invio è stato modesto e in conseguenza egli fu poco discusso. Discusso invece molto fu il Rousseau, anzitutto perchè a giudicarlo dalle sue opere nessuno avrebbe potuto indovinare l'età di questo artefice. Fra tutti gli scultori egli è quello che segue l' indirizzo più rigorosamente classico, un po' attenuato in *Pu-*

bertà ma spinto eccessivamente in *Intimità*, del quale gruppo riconosco il valore, aggiungendo però che appartiene a un tipo d'arte che sarebbe da augurarsi fosse oltrepassato per sempre.

Dove invece l'affermazione sua è forte è in *Demether* il cui marmo fu acquistato dal Museo di Bruxelles. In quest'opera la nota classica, per quanto evidentissima, è riscaldata dall'intensa vita d'anima e di corpo, che egli ha infuso in quella femminile figurazione della *Terra madre,* il cui corpo elegante e possente di ideale depositaria di tutte le forze utili alla vita, si distende grandiosamente solenne e austero, solennità che si fa dolce e buona nell'espressione vaga della testa, che appare nella sua significazione plastica di una temperata ma sicura modernità.

Discusso fu pure il Van Biesbroeck — un giovane nuovo alle biennali veneziane — ma, confesso, che se lodevole — ma non più — può giudicarsi l'alto rilievo *Ai nostri morti* — ove per altro certe mani e certe carezze hanno una caratteristica di signorilità che è in questo caso falsa e convenzionale, — è invece meritevole di più viva critica il bassorilievo di *Adamo ed Eva che trovano il corpo di Abele*, ove sono gravi errori nelle proporzioni e negli scorci: si voglia soltanto misurare quale iperbolica lunghezza dovrebbero avere le coscie di quell'Adamo se materialmente dovessero collegarsi a tutto il resto della contorta persona.

Ma se questi ed altri appunti gli si possono e gli si devono muovere, non resta men vero però che anche lui si mostra eccitato da quello spirito di rinnovamento e di elevazione sentimentale che è proprio della scultura del suo paese, ciò che si può ripetere anche per lo Charlier sebbene le di lui *Cave di pietra* e ancora più i suoi *Pescatori che rimorchiano una barca* siano opere di ispirazione e di esecuzione inferiore, che farebbero forse molto mal concludere sul suo conto se non esponesse anche il gruppo del *Dolore materno*, ove l' indovinata nota sentimentale, nella sobria fattura, riscalda il gruppo in gesso con un spontaneo sentimento di vita

Fra i belgi tiene il suo posto il Du Bois con due busti, uno in marmo e uno in bronzo.

Un altro scultore che possiede, ciò che è raro, una vera, autentica nota personale e uno stile suo proprio, è Paolo Troubetzkoy e a lui e a Leonardo Bistolfi, quest' anno assente, con dispiacere di tutti, si deve tutta quanta una schiera di imitatori che anche in questa Esposizione hanno fatto sentire, e non volgarmente, la loro voce.

Ma dei quattro saggi della sua arte inviati quest' anno solo un bronzo ha vera e propria importanza, quello del Principe Leone Galitzine : un

bell'uomo, un po' pingue, rovesciato più che seduto in una sedia erratamente più bassa che non sarebbe convenuto, nel quale è forse da lamentare un po' di meschinità e di incertezza nello sviluppo e nella forma della gamba sinistra, ma che appare nel suo insieme di una bella e balda possanza monumentale per la spontaneità della posa, che arriva ad essere maestosa senza uscire per questo dallo stretto e rigoroso ambito della verità.

Fra gli imitatori cito innanzi a tutti la sua allieva Theresa Ries Feodorowna che si afferma con maggior sicurezza nel busto grande al vero del *Conte Wilczek* e fra gli italiani il Graziosi che ha tre piccoli bronzi gustosissimi e pieni di vita in *Automa*, in *Fra amici* e in *Saccheggio;* il Bugatti specialmente coi suoi *animali* così perfidamente esposti che non si possono assolutamente vedere che da una parte sola; il Carminati (più misurato nella imitazione che non siano gli altri) e cito anche l' *Origo* il cui gruppo di costumi romani *Il porta-spese* eseguito in bronzo a notevoli dimensioni, sebbene sia lodevole nella complessiva espressione di vita, non merita certo gli iperbolici elogi di cui da qualcuno fu gratificato. Non discuto il genere che è inferiore; accettandolo nella sua modestia di semplice scultura episodica, osservo che se i cavalli, uno per uno, sono bene modellati, l'insieme del gruppo manca assolutamente di veritá e di carattere vero. Nel gruppo

del cavallo e cavaliere, quale si incontra nella campagna romana, il cavaliere appare grande e pesante sull' agile robusto, ma esile cavalluccio. E da quello squilibrio fra cavallo e cavaliere ha origine una nota caratteristica e fondamentale. Nel gruppo dell' Origo è precisamente l' opposto; il cavaliere è molto più piccolo che non dovrebbe essere e si può osservare anche che quel suo modo di sferzare colla frusta è male osservato e convenzionale. Questi i difetti principali, ma non i soli; su altri passiamo sopra per non dare a questo gruppo un' importanza scultorica che assolutamente non ha.

Ed eccoci a parlare di Domenico Trentacoste lo scultore italiano che più sia oggi universalmente discusso e quello anche che fu, più che ogni altro, accarezzato dal successo ed esaltato dalla critica.

Che egli sia un nobilissimo artista, innamoratissimo dell' arte sua e degno del successo in una età in cui, in tutta Europa, non sono infiniti i lavoratori di grande lena, non è messo in dubbio da nessuno, dal giorno in cui tutti si inchinarono alla fragile perfetta bellezza della sua *Figlia di Niobe* e alla umanità dolorosa e quasi tragica di

quel magnifico *Ciccaiuolo* a cui tutti d'accordo, critici, pubblico e giurie, sapemmo perdonare la sua derivazione meunieriana. Ma giacchè nulla è più antipatico della lode stereotipata e non sempre giustificata, così vorrà concederci il Trentacoste e vorrà gradire che lo discutiamo senza irriverenza, ma con perfetta sincerità.

Cerchiamo di fissarne la fisonomia dal punto di vista della creazione. Egli non è un creatore vero è proprio. Egli è ondeggiante nella ispirazione che non è mai in lui prodotta da una possente fiamma interiore, dal prepotente bisogno di creare, come per impeto. Per creare ha bisogno di ricordare; passando poi dal ricordo all'eccitazione creativa, la sua perfetta educazione artistica gli permette di lavorare con rara facilità e prontezza assimilatrice, affermando poi nella materiale esecuzione la sua nota personale.

Nel suo eclettismo perciò, che è in lui frutto di natura e di educazione, egli può passare come niente fosse dalla sommarietà sintetica all'analisi plastica o viceversa, senza palesare sforzo alcuno; ciò che è naturale perchè la grande potenza assimilatrice tiene in lui il posto della idealità e della vera spontaneità concettuale. Egli quindi non ha uno stile suo proprio e non l'avrà forse mai e nella complessa opera sua — che noi auguriamo sempre più ricca, per fortuna e decoro del Paese — sarà sempre evidente, per chi sappia essere

sottile osservatore, lo stile e le manifestazioni del carattere artistico dell'arte altrui.

È con queste convinzioni che intendo di giudicarlo quale si presenta alla V. Esposizione di Venezia, dove se è apparso, dal punto di vista ufficiale, come lo scultore trionfatore della Mostra, tuttavia ha dato, e non a torto, largo motivo di discussione consigliando ad ogni prudente critica l'uso della riserva.

Intorno al suo *Caino* e all'evidentissimo suo valore plastico è stato più facile ai critici di mettersi d'accordo o almeno di non esporre in materia opinioni d'arte troppo contraddittorie. Quel possente — nodo d'odio — così eloquente nella unitaria espressione di ogni parte di quel corpo umano, dalla testa alle piante, è stato certo visto e sentito da uno scultore che conosce mirabilmente l'arte di far parlare le larghe e nervose schiene umane, le mani e i piedi convulsi con tutte le perfezioni e le evidenze estetiche, di massa e di superficie della statuaria moderna. Quando ora è più di un anno ne visitai la creta definitiva nello studio dell'artista, creta che era il mirabile risultato di una serie di studi, che pure vidi, eseguiti dal vero con una rara coscienza, io sconsigliai l'autore dal dare all'opera sua come titolo quell'abusato ed accademico nome e lo consigliai a intitolarla semplicemente l'*Odio*, anche perchè in quella figura più che il simbolo di un'odio speci-

fico e mostruoso, vedevo l' espressione generica dell' odio universale. L' opera fu acquistata per la galleria nazionale di Roma e certo tale onore è da giudicarsi come meritato.

Ma dove le polemiche si accesero fu a proposito del *Seminatore*. Agli uni parve addirittura una delle più belle opere di scultura che siano state esposte da molto tempo in Italia. Agli altri parve invece.... Sospendiamo un momento perchè fra gli altri mi trovo sinceramente anch'io che ho sempre avuto per l' arte del Trentacoste una così spiccata simpatia.

Questo *Seminatore* non è un seminatore. Questo appunto sembrerà certo meschinissimo agli occhi di tutti gli ammiratori ad oltranza, ma effettivamente l'appunto non è leggero giacchè quest'opera, che ha evidentemente la pretesa di essere simbolica, è di quelle il cui simbolo non emana da una intensa significazione fisionomica, ma sgorga, o dovrebbe sgorgare semplicemente dalla verità dell' atto compiuto e dal significato morale e ideale che diamo tutti per tradizione a quell' atto.

Non diversamente aveva fatto il Roty nel plasmare quella mirabile medaglia che è diventata la moneta d' argento d' uso corrente del suo paese, nella quale, appunto, pure idealizzandola nella forma, egli ha plasmato una *vera seminatrice*.

Non voglio dare importanza alcuna al fatto che questo seminatore semina senza la bisaccia, non

dò che importanza modesta all' appunto, che amo fargli del resto, di far camminare il suo seminatore con un passo ginnastico, quale nemmeno un ginnico antico avrebbe avuto camminando sulle zolle fendute della gleba. So bene che l'artista ha diritto di servirsi di parecchie licenze sebbene sappia che le opere perfette sono capaci al bisogno di farne anche senza.

Ma questo *Seminatore* non è un seminatore per la semplice ragione che le due braccia non compiono assolutamente l'atto di seminare, ma compiono semplicemente un atto convenzionale, arbitrario e plasticamente anche errato. Quel braccio sinistro stretto al corpo col pugno chiuso in alto sul seno, compie un gesto semplicemente decorativo. Il movimento del braccio sinistro che leggermente piegato, orizzontale all' altezza della spalla si protende all' indietro, al di là del raggio consentito dalla naturalezza dei gesti di tutte le persone, seminatori o no, e, per di più, quel pugno chiuso, costituiscono un movimento *falso* nel seminatore, oltrechè innaturale, sforzato, plasticamente voluto, convenzionale e brutto. Della rigorosa verità obbiettiva di questo asserto sono riuscito a convincere un grande scultore straniero col quale ho visitato queste Sale e che era stato ingannato da una prima impressione; ma sarà facile ad ognuno di sincerarsene atteggiandosi — ciò che io ho fatto più di una volta — come si atteggia la statua.

Riassumendo dunque dirò che il soggetto, come soggetto simbolico sarebbe vecchio e giacchè questo seminatore non è un vero seminatore, il soggetto perde, ai miei occhi, ogni vera e intensa significazione.

Ma, obbietteranno i contradditori, rimarrà sempre nell' opera del Trentacoste una mirabile, anzi una perfetta opera plastica.

Anche su quest' argomento andiamo adagio e non lasciamoci sfuggire delle affermazioni azzardate. Ho detto già che il gesto arbitrario del braccio destro, che si muove in un raggio d' ampiezza innaturale, provoca un movimento disordinato, voluto e quindi brutto nella muscolatura dorsale. Ma c' è dell' altro! Sono anzitutto quelle gambe ampiamente e bellamente divaricate che strappano l' ammirazione universale. Or bene, è appunto a quelle gambe agili e nervose che io potrei chiedere la documentazione esemplificativa per quanto riguarda la convinzione mia, già espressa, che l'attitudine creativa nel Trentacoste è spesso essenzialmente riflessa ed eccitata dai ricordi.

Dissi altrove — a proposito del Meunier — ciò che io penso dell' originalità creatrice in genere e quale concetto io abbia di quella parola *plagio* di cui tanto si abusa. Ma la teoria sviluppata allora non si può foggiare a corazza difensiva per queste due gambe che non sono certo, in rigoroso modo, nè quelle, come è stato affermato, dell'*Apox-*

yomenos di Lisippo o quelle, come può anche sembrare, che limitano il bel passo ritmico dell' Apollo del Belvedere, ma che tuttavia sono a quel bel paio di agili muscolature greche molto imparentate. L' affermazione di gretto plagio dal capolavoro di Lisippo non è certo vera nella misura. Statico è l' ordinamento degli arti e dei muscoli nell' *Apoxyomenos*, dinamico invece è tale ordinamento nel *Seminatore*. Nè la differenza deve parere lieve a tutti coloro che hanno capito l' importanza che va attribuita alle tre diverse anatomie del riposo, del moto regolare e dell' impeto, che solo gli statuari ufficiali ed accademici e i critici letterati di vista corta sono destinati a tenere in piccolo conto. Il ginnasta di Lisippo è immobile, il seminatore cammina: grande è dunque la differenza che dovrebbe esserci fra i due; ma evidentemente questa grande differenza non c' è e si limita a una accentuazione della muscolatura che dà luogo a una plastica più tormentata che profonda e convincente. Per questa ragione e per altre di minor conto, quest'opera è ben lungi dall' essere, come è stato detto, un vero capolavoro: è invece l'opera non volgare certo, ma da discutersi, di un' artista che fu piuttosto sopraffatto che ispirato dai ricordi della grande scuola.

Uno scultore del quale avremmo desiderato di ammirare più belle cose è il Canonica, il quale se espone nel *Ritratto di Bambina* un mirabile documento della sua virtuosità esecutiva e del bel senso d'Arte che classicamente lo ispira, non fece nel *Busto di S. M. la Regina Madre* opera che stia a paro coi busti che nelle precedenti Esposizioni gli diedero fama così meritata.

Buono è il suo *Papiniano* nella sommarietà larga e simpatica della fattura; buono anche, ma modesto, il ritratto della contessa Somaglia dal Pozzo, ma insignificante è la statuetta di *Ruth* e nel basso rilievo delle « *Anime preganti* » noi vediamo, in mezzo a tante, anzi a troppe finezze e finitezze, accentuarsi quella tendenza all'ultra-delicato e alla leziosaggine, che fu sempre ai nostri occhi il polo pericoloso verso cui gravita la sua Arte, che se vuol contenersi nei limiti della delicatezza deve salvarsi dallo scoglio della fragilità.

Fuori dalle Sale dell'Esposizione, nei giardini, espone il busto di Riccardo Selvatico — l'ideale anima pensosa che al bel sogno dell'Arte contemporanea aprì l'anima avita della gloriosa regina del mare — ed è in tale busto che il Canonica, pur non toccando vette eccezionali, riafferma nel

dominio delle sue più serie qualità, le sue rare attitudini come scultore-ritrattista.

Nella stessa Sala — in un bel posto nel centro — espone anche Davide Calandra. Ognuno sa che, a differenza del Canonica, il quale ancora non ha dimostrato di saper fare la vera scultura monumentale, egli invece deve precisamente a questo genere d'Arte la sua grande riputazione. E anche in questa piccola statua equestre egli, nella scelta del cavallo che gli servì di modello, nella trattazione del medesimo, nel modo di mettere in arcioni il bel conquistatore, nella giusta proporzione fra cavaliere e base, si palesa appunto lo statuario di grande lena che effettivamente è.

Un'artista la cui Arte s'impone più al mio cervello che alla mia anima è Filippo Cifariello. Egli appartiene alla categoria degli artisti meridionali che come estremo limite dell'Arte loro hanno scelto — per inesorabilità di temperamento — le barriere dell'Arte di Vincenzo Gemito; ma se del maestro grande ed infelice egli possiede il dogma ispirativo e il naturalismo prepotente, non ha di lui quella modernità di istinto, quella irresistibilità simpatica, quella accentuazione personale di stile, che venivano a far parere più larghe quelle barriere d'Arte, più proprie al semplice

statuario che all'artista nel lato senso della parola, entro cui si svolse la parabola, mirabile del resto, delle di lui creazioni.

Tentò è vero il Cifariello anche la scultura a intento intellettuale, ma fino ad oggi con poco successo. La sua riputazione e le grandi polemiche si svolsero sempre sopra il canovaccio della sua eccezionale abilità esecutiva, sulla sua eccellenza quale riproduttore di verità. Disposto per altro a riconoscergli tale merito, evidentissimo, mi chiedo tuttavia se l'ufficio più nobile dell'Arte non sia un altro e precisamente quello la cui essenza è più soggettiva che oggettiva e che si integra nella traduzione di sogni d'Arte, mediante la potenza tecnica usata come semplice mezzo.

Per questo io non vedo nei suoi busti, in cui videro taluni i baleni di una vita interiore, che la robusta traduzione plastica di visi e di membra. Fra tutti i busti bellissimo mi sembra quello del *Barone Marincola,* quello, che già vedemmo varie volte, del *Principe di Baviera* e anche, sebbene in grado minore, il gesso del *Prof. Sciamanna.* Ma non mi piace affatto il ritratto del *Carlandi* dalla plastica un po' cifrata e non finemente resa e disapprovo i saggi policromatici dei due busti della *Ristori* e di *Monsignore Daniele* in cui la nota di colore è, per il mio gusto, assolutamente di un convenzionalismo antipatico e deplorevole. In quanto al gruppo in bronzo «*Exoriare ali-*

quis.....!? » pure ammirandolo in ciascuna figura separatamente, osservo che l'uomo e la donna, su quel pendio in salita, procedono, nel trasporto di quella barella, in una disarmonia ritmica manifesta: l'uomo avanti cammina con lentezza, la donna dietro procede invece rapidamente. E da ciò una composizione arbitraria o per lo meno poco convincente.

Hanno comuni col Cifariello gli ideali e le attitudini parecchi artisti italiani; così il Nono che una *Lotta* fra un giovane e un serpe o un semplice *Tatuaggio* considera come soggetti abbastanza interessanti limitandosi a nobilitare la meschinità dell'ispirazione con una bella, e a proposito di *Tatuaggio*, anche originale visione plastica; Francesco Jerace che espone un ben aggiustato e accarezzato busto in marmo della Principessa di Galatro-Colonna ove la tecnica minuziosa leccata e cortigiana è in buona armonia colla retorica cortigianesca di quel tanto di S. A. messo nel titolo, quasi si trattasse di una Principessa del sangue, e che espone anche una non mal modellata, ma retorica *lotta* fra una donna e un'aquila e una pessima testa di Giosuè Carducci ove del grande Poeta, non che il lampo della meravigliosa mentalità, non è nemmeno resa la possente maschera esteriore così caratteristica.

E medesimamente al seguito del Cifariello può schierarsi il Benini col suo fanciullo tormentato

dalla classica spina al piede, il Rossi col suo diligente busto femminile, il De Luca col suo *modello,* lo Scarantino con quel macabro ma potente gruppo *Dentro la zolfara* e l'Ugo col suo *busto del Cardinale Celesia* che è certamente una bella scultura, ma che apparirebbe anche migliore se tutte quelle rughe fossero state riprodotte con più spirito e carattere e con maggiore semplicità.

Degli scultori invece che hanno cercato di nobilitare la loro abilità manuale, applicandola a rendere una visione estetica superiore, sono invece il Fontana, il Bialetti, il Famoretti e il Bisi.

Col suo *Farinata degli Uberti* Carlo Fontana, nuovo alle Esposizioni di Venezia, ma noto in quelle di Roma, ha composto un robusto saggio della abilità moderna che egli possiede come scultore. Il Fontana è fra gli artisti giovani romani uno in cui è accesa la più viva fiamma di idealità. Non ha fatto ancora l' opera perfetta giacchè nemmeno perfetto è questo *Farinata* a cui forse è da imputarsi un paio di braccia un po' più corte di quel che sarebbe convenuto, ma l' opera perfetta la potrà forse fare una volta o l'altra perchè nella marcia ansiosa, febbrile verso un tipo di scultura in cui la forma abbia di per se stessa intensa significazione, egli porta sempre un'ardenza assolutamente non comune. In questo *Farinata* è da ammirarsi la larghezza franca della fattura, il modellato possente e preciso, il senso di equilibrio nell'uso dei mezzi

dell' Arte. Giusta e potente espressione sebbene l' artista, nell'accentuare in quella testa le caratteristiche fisionomiche nel cranio, negli occhi e nel naso, di un notissimo slavo (il più illustre fra tutti) si sia allontanato di troppo da quel maschio tipo latino, che avrebbe aggiunto all' eroe dantesco una maggiore significazione persuasiva.

Nel gruppo funerario del Bialetti, deplorando la manifesta imitazione, ammirai tuttavia la sagacia del modellatore sempre distinto e potente, ma il soggetto mi parve mediocremente sentito. Evidentemente quelle due creature vogliono (o se non vogliono, dovrebbero) dimostrare con quel bacio estremo, che la morte ha questo di grandioso, che dinanzi a lei tutti gli odî si placano, tutti i perdoni si impongono. E l' idea è indubbiamente molto bella e buona. Ma quei due corpi così uguali, quelle giovani teste identiche fanno pensare ai destini di due corpi e di due anime gemelle che non devono avere, in vita, fatto altro che amarsi e allora non si comprende quale odio si debba fra loro placare, di quale grande perdono sia suggello quel bacio estremo.

Pure impreciso nel soggetto, ma buono nell' esecuzione, è il bronzo *Primo amore* del Famoretti, mentre chiaro nel contenuto, ma equivoco un poco nella forma, giudico *In gurgite vasto* del Bisi del quale non lodo certo i due busti che egli espone nella Sala D e che appartengono a

quelle frammentarie riproduzioni del vero che il testo e lo spirito del regolamento desidererebbero bandite.

Per finire il nostro cenno critico ben poco dobbiamo aggiungere. Come saggio di scultura inglese abbiamo nella testa dell'East una magnifica prova di quel profondo scultore, significativo anche nel ritratto, che è il Frampton; l'arte germanica ci presenta col Gosen un artefice nel quale la preoccupazione eccessiva dell'eleganza non si scompagna al buon gusto; l'arte rumena, non molto sviluppata in quel paese e sconosciuta fra noi, appare rappresentata da due opere modeste dello Storck e la scultura francese, a parte Rodin, appare modestamente rappresentata in opere di genere commerciale. In quanto a quell'arte delle placchette che destò tanto interesse nella Mostra precedente, dobbiamo dire che solo l'ungherese Beck e il francese Jencesse, fra gli stranieri, chiedono giudizio e fra gli italiani il solo Trentacoste. Il Jencesse tiene bellamente il suo posto e anche in questo genere l'affermazione assimilatrice del nostro scultore appare considerevole.

❧

« *Pour la bonne bouche* » abbiamo lasciati per ultimi l'Ammendola e il Gemito. Il primo è morto già da molti anni rapito da quella *tisi* che sembra

essere il male preferito delle delicate sottili individualità umane: il secondo è rapito all'arte e all'ammirazione riverente da un fato tragico che rende la sua figura oltremodo suggestiva.

Sono due temperamenti assai diversi, vissuti nel medesimo paese, quasi nella medesima epoca e nessuno lo direbbe alla contemplazione delle loro opere. Portato il primo all'esaltazione della figura femminile, delle sue leggiadrie raffinate così da sacrificare un poco la sincerità della forma alle esigenze dello stile delicato e dell'aristocratica cifra; portato invece il secondo a un ben inteso naturalismo, coltivato con una scrupolosa e larga ricerca del carattere nella forma. Evidentemente l'arte del secondo deve sembrarci più sana e anche più moderna e infatti così è, ma sarebbe errore e ingiustizia negare a quelle *teste* di donna, a quella *Venere* in argento e a quella sdraiata *Venere figulina* dell'Ammendola una rara, sottile seduzione.

L'esposizione del Gemito è più completa giacchè si compone di tutta una serie di disegni e di sculture tutte belle, tutte mirabili di ricerca e di stile, da quella del *Filosofo* che rivela l'intenso studio fatto sugli antichi maestri del Museo di Napoli, al possente nudo della *Zingara* seduta, alla testa di *Licco* giovane marinario fino a quel mirabile *Pescatore,* già proprietà del Meissonier che lo ebbe carissimo e che nella sua intensa umanità, nella mirabile perfetta modellazione, nella bellezza

dell'insieme e del dettaglio, nel personale trattamento della superficie appare davvero come la immortale opera di un Maestro.

E così la rassegna della Scultura l'abbiamo finita. Non ci resta che rinnovare l'augurio che le prossime Esposizioni veneziane, per virtù di quel fervore e di quello spirito di continuità sagace che sempre lodammo, senza sottintesi, nei preordinatori di queste Mostre, possano riuscire a chiamare a più complete prove gli scultori italiani migliori, molti dei francesi che mai esposero a Venezia, oltre che parecchi di quei tedeschi che nell'attiva integrazione delle forze nazionali non si mostrano — per fervore — inferiori a nessuno; e ci auguriamo anche che tali opere possano veramente trovare da noi quella sede appropriata e degna che le faccia comprendere e amare anche dalla folla che urge certo chiamare al culto delle grandi manifestazioni plastiche.

La Pittura contemporanea. Io credo che si possa dire, con una verità che soffre poche eccezioni, che la Scultura conservò, in gran parte, il medesimo singolare ufficio in tutti i tempi. A parte infatti la quistione tecnica, essa sorrise in tutti i secoli col medesimo magistero o di forza o di grazia così che anche nelle età più lontane gli stessi generi si alternarono, che si vanno alternando anche oggi e che si riducono — negli intenti e negli uffici — a due sole categorie: *la grande scultura* chiamata ad alto ufficio altruistico e decorativo per la gioia estetica della folla e *la piccola scultura* destinata a soddisfare essenzialmente i bisogni sensori, intellettuali e egoistici degli individui. Le statue di Prassitele o di Lisippo, il fregio del Partenone, il gruppo del Laocoonte, i colossi romani o le piccole tanagre servirono al gusto e al bisogno della folla o dei singoli uomini, cogli stessi intenti e cogli stessi mezzi dell'arte

del Verrocchio o di Michelangelo, del De la Robbia o del Cellini, dal grande Mosè alle cesellature minute del grande orafo fiorentino. E non diversamente servono nell'età moderna i colossi passionali del nevrotico Michelangiolo dell'età contemporanea e i piccoli bronzi del Troubetzkoy o quelli ancora più piccoli del Vallgren, che alle tanagre insuperate sembra ispirarsi, non nello spirito e nelle forme, ma almeno nell'ufficio e nelle dimensioni.

Ma se nella Scultura può vedersi come una specie di immobilità di intenti e pressochè uguale uso di mezzi esecutivi, altrettanto non si può affermare della Pittura, che, dall'esclusivo ufficio decorativo dei secoli lontani, scese a poco poco per trasformazioni, evoluzioni e corrompimenti, a tutti gli uffici e a tutte le destinazioni, emancipandosi anche da tutte le altre arti e dando per tal motivo vita o parvenza di vita ai generi più discordi ottenuti con mezzi esecutivi che il tempo si incarica di moltiplicare fino all'infinito.

Non per fare del vanaglorioso sfoggio di cultura — ciò che per mio conto giudico antipatico, ciarlatanesco... oltre che facilissimo — ma per trarre da una speciale coordinazione storica di avvenimenti estetici delle conclusioni critiche in rapporto alla posizione che è stata creata agli artisti e all'Arte nell'età contemporanea, traccierò, con cenni rapidissimi, la traiettoria, che secondo il mio modo

di vedere ha seguito l'Arte fino ad oggi, raccogliendo soltanto gli elementi essenziali dai quali, interpretati modernamente, si possa spremere il succo, fosse pure amaro, di qualche ammaestramento.

Non risalirò al di là della Rinascenza: l'impeto ascetico dell'Età precedente ha creato un tipo d'Arte che mal si fonde colla moderna sia per lo spirito che per le forme; di più mal si cercherebbe in quei secoli il punto di partenza della vita che noi conduciamo, dal punto di vista etico, intellettuale e anche sociale, da cinque secoli.

Partiamo dunque dai secoli d'oro, dal momento che nel dedalo di tutta quanta la vita moderna sono essi che tengono nel pugno una delle estremità del simbolico filo d'Arianna.

È stato giustamente osservato che il Rinascimento non fu che la ribellione del libero pensiero contro il dogma e contro lo spirito di disciplina, sia nell'ordine morale che in quell'estetico. L'asse della vita sociale cambiò quasi di un colpo e qualche scrittore arrivò persino a dire che il distacco dal medioevo fu «una specie di laceramento». La vita della società medioevale che aveva girato fino a quel giorno attorno all'unico perno della religione, si fece per l'azione di varie forze più impetuosa e più vasta, allargò i confini del sapere e del sentire, si accese di tutte le curiosità, di tutte le ambizioni, di tutte le cupidigie. I frutti delle

conquiste marinare, le scoperte di terre nuove, le ardite e originali invenzioni, la ricchezza accumulatasi rapidamente nelle mani di pochi mercatanti e pochi banchieri, il concentrarsi dei poteri e l'allargamento delle fortune dei Principi e dei Duchi, la gloria e la ricchezza delle Repubbliche, la crescente influenza del Papato che nell'aumentato potere terreno vedeva la necessità di circondarsi di ogni espressione di fasto, tuttò ciò esaltò lo spirito di quel tempo accendendo nella masse come negli individui un sogno di gloria novella, una febbre impetuosa di dominio, l'amore e la passione voluttuaria per le cose belle, mentre l'approfondirsi degli studi e del sapere, la luce della dottrina dei secoli gloriosi e lontani faceva scintillare gli ardenti spiriti delle grazie e delle lusinghe di un paganesimo rinnovellato. E la terra, squarciata nelle viscere, restituí al Sole le statue corrose e mutilate, i sarcofagi e i marmi istoriati e scolpiti dai greci e dai latini: la titanica bellezza del torso del Belvedere, la possente muscolatura dell' Ercole o quella suggestiva e dolce della Venere capitolina facevano tremare come risurrezioni miracolose le tempie degli eccitati ammiratori dell' antico e il gruppo di Laocoonte, salutato da Michelangelo come il miracolo della scultura, circondato di festoni e di ghirlande veniva portato in trionfo agli onori del Campidoglio fra le compatte masse del popolo estasiato, nello

scampanìo trionfale e festoso della seconda Roma. Fu una specie d'incantamento!

In tanta esaltazione di vita nuova sorgono i grandi palazzi sulle rovine delle antiche catapecchie; nuove Chiese accanto alle antiche e queste si trasformano nel fasto cinquecentesco dei marmi e delle pitture; i Cardinali, Principi non solo della Chiesa, ma Principi davvero per ricchezze e potere, al cospetto del popolo, affermano la supremazia della loro Casa nell'opera d'Arte, con intelligente e munificente mecenatismo; i Cardinali creano i Papi, i Papi creano e spesso procreano i nepoti e questi nepoti sono altrettanti Principi che cercano nei paludamenti aurei dell'Arte uno dei mezzi per affermare supremazia.

Non è il caso di dire « sudate o fuochi a preparar metalli »: meno iperbolicamente diremo che erano le schiene degli artisti sugli impalcati delle chiese e nei palagi quelle che sudavano a popolare volte, nicchie, soffitti, cortili, scale, scaloni, di figure umanizzate di tutta la grazia terrena, di nudità pagane fra satiri e ninfe, fra fauni e fra sirene e per opera degli scultori, di statue, di erme elevate ad ornamento di giardini e di fontane, ove Nettuno sorgeva immancabilmente fra i suoi cavalli marini nelle largure dei prati tosati o entro a boschi di lauri, sacri agli amori silenziosi delle marmoree deità.

Nella frenesia della richiesta impetuosa gli arti-

sti si videro cercati, accarezzati, invocati; per vincere un rifiuto di Michelangiolo Paolo III Farnese lo visita nel suo studio alla testa di un corteo di dieci Cardinali. Ciò che sembrerà enorme a prima vista, ma che non stupirà coloro che conoscono come, prima ancora, la più geniale delle principesse del Rinascimento, Isabella d' Este, aveva chiesta con singolare e umile insistenza deferente l'onore di un'opera d'arte da Leonardo, il quale aveva risposto alla Principessa soltanto con delle promesse.

Grande dunque la richiesta, piccola l' offerta: all' Arte si davano soltanto i pochi eletti, quelli che avevano davvero l' eccellente attitudine. Non esistevano scuole che avessero la pretesa di insegnare l' Arte del bello; l' insegnamento era individuale e lo si apprendeva passo per passo nello studio o nella bottega, lavorando effettivamente insieme al Maestro.

Tutto ciò aveva impedito che troppa gente salisse sugli impalcati a bistrattar le Madonne e il giusto rapporto fra la quantità del lavoro e quella della mano d'opera, aveva creato all' artista una reale condizione di benessere e d'onore.

Un così favorevole stato di cose si prolungò per tre buoni secoli, dal 400 al 600. Poi le cose cominciarono a cambiare. Venne il momento in cui tutta l' Italia parve già sovrabbondantemente occupata o invasa dai capolavori. Per il benessere materiale degli artisti le opere d'arte dovrebbero

essere esse pure caduche come tutto il resto. Ma così non è. Se il patrimonio letterario o musicale che i secoli vanno accumulando si toglie alla vista perdendosi fra la polvere negli scaffali delle biblioteche, altrettanto non può dirsi delle pitture e delle sculture. Queste sono ingombranti: l'eredità di tutti i capolavori, e anche delle opere mediocri, dei secoli d'oro, le mille e mille statue, i mille e mille bassorilievi, i mille e mille frammenti sculturali di tutti i tempi, restituiti all'avidità ammirativa dagli artisti, per amore d'Arte, dagli archeologi per passione di studi e dai potenti per fastosa vanità, occuparono man mano tutte le nicchie, tutti i viali, tutti i prati, tutte le vasche, tutti i recessi ombrosi, tutte le pareti, tutte le piazze, tutti i posti ove potevano essere desiderati ricercati o subìti.

Tutto ciò doveva essere decisivo per alterare le condizioni del mercato: si era arrivati al punto che le chiese, i palazzi, i giardini, furono più che sufficienti ai bisogni dei ricchi e dei potenti e alle esigenze del culto e dei fedeli. Calmata la manìa edificatoria le opere d'arte, ereditate da tanti anni di attività meravigliosa, furono giudicate sufficenti e non se ne commisero più o se ne commisero poche. Era naturalissimo. E allora avvenne che la richiesta si facesse poco alla volta inferiore all'offerta e che questa offerta — fattore sociale di gran valore — dovesse crescere poco alla volta smisuratamente per l'apparizione irragionevole di due

implacabili elementi nuovi: le Accademie e le Esposizioni.

Come associazioni di dotti e di scienziati e come semplici corporazioni di artisti, le Accademie erano già apparse anche nei secoli migliori.

Aggiungo che nel 1433 Antonio da Palermo fondava l'Accademia Patriarcale, nel 1440 ne fondava un'altra il Cardinale Bessarione a Roma e una terza Lionello d'Este a Ferrara. Contemporaneamente Lorenzo de' Medici istituiva in Firenze l'Accademia Platonica e poco dopo, nel 1450, Siena si gloriava dell'Accademia degli Intronati, Perugia di quella degli Scossi. Tutto questo nel solo quattrocento: nel secolo seguente Firenze fondava l'Accademia famosa della Crusca (1582) e parecchie altre in quello e nei secoli seguenti se ne fondarono, come per effetto di una epidemia irresistibile.

E anche le Accademie artistiche a semplice carattere corporativo a poco poco si trasformarono per diventare scuole: e fu enorme jattura. Del brutto male aveva gettato forse il primo germe quell'Accademia che andò formandosi nel secolo XVI attorno al famoso cartone di Michelangelo *La guerra di Pisa* e la mala semenza diede subito frutto colla fondazione della carraccesca Accademia degli Incamminati che fu una vera e propria scuola, ove si imparava — povera Arte! — il *disegno* di Michelangelo e di Raffaello, la *grazia* del

Coreggio, il *colore* di Tiziano, con una ricetta d'arte che doveva parere, a quel tempo, meravigliosa.

Non allargherò la citazione storica, mi limiterò invece a trarre, per i fini di questo studio critico, le conseguenze doverose. E sono parecchie e gravi.

L'Accademia-scuola in questo e nel secolo seguente moltiplicò strabocchevolmente il numero degli artisti: colla ricetta anche i meschini parvero qualche cosa; tutte le mediocri attitudini furono incoraggiate: gli artisti che erano relativamente pochi si avviarono a diventare falange. Disgraziatamente abbiamo da fare oggi una considerazione di carattere sociale che allora sfuggiva all'osservazione di tutti: la mano d'opera aumentava proprio quando la richiesta diminuiva e cominciò allora per inesorabilità logica il disagio economico degli artisti.

A tali dolorose condizioni di cose si era stati condotti da tutta una serie di anelli riuniti in ferrea catena. L'Accademia aveva moltiplicato gli artisti quando il mercato cominciava ad essere poco propizio: era già questo un male tutt'altro che indifferente. E pure se ne aggiunse anche un altro, che era del resto conseguenza logica delle condizioni dell'arte e delle limitazioni del mercato. Scarseggiando i committenti, si cominciò a cercare il semplice compratore; si cominciò ad offrire dieci per vendere uno; ci si sforzò di far

violenza sul mercato e sorsero le Esposizioni d'Arte.

Badiamo: si crede a torto da taluno che le Esposizioni d'Arte siano sorte insieme alle Esposizioni industriali: sorsero prima. Il mio caro e valoroso amico Fausto Salvatori stampa che le « Esposizioni d'Arte sono un prodotto caratteristico di questo nostro tempo: sorsero coi grandi magazzini d'industria e di commercio e hanno pari forma di mostra e di mercato ». Egli mostra di credere che le prime Esposizioni d'Arte siano di creazione francese e che risalgano alla fine del secolo XVIII ai piccoli *Salon* del 1761, del 1766 e del 1769.

Ma egli ha torto. Le Esposizioni d'Arte precedono e non sono concomitanti coi grandi mercati industriali e commerciali, non sono di creazione francese, ma italiana, non risalgono alla fine del 700 ma a parecchio tempo prima.

L'uso del resto di mostrare al popolo le opere di pittori e scultori è certamente antico: Guizot afferma che le prime Esposizioni di Belle Arti ebbero luogo al tempo di Vespasiano.

Ma lasciamo pure da una parte i romani. Nella ricorrenza del *Corpus Domini*, mentre si celebrava una festa tradizionale, detta dei quattro altari, i pittori sollevano fare una vera e propria Esposizione delle opere loro a Napoli in pieno secolo XVII.

Ciò che, del resto, non ha che semplice e modesta

importanza storica: deduciamo però che mentre più imperversavano le Accademie già avevano incominciato ad apparire le Esposizioni, che queste progredirono in più spiccato modo nel secolo XIX, che anche le Esposizioni contribuirono, per loro conto, *alla fatale moltiplicazione degli artisti*, ciò che alterò sempre più le già sfavorevoli condizioni del mercato, acutizzando perciò un disagio economico che era già eccessivo. E tale disagio aumentò poi terribilmente in tutti i paesi a tradizione artistica, ma specialmente nel nostro in cui le condizioni sociali e politiche dovevano contribuire ad aggravare l'aspetto del problema sia dal punto di vista puramente estetico che dal punto di vista degli interessi dell'artista. Due cose terribilmente collegate insieme sì che sarebbe semplicemente puerile indagare rimedi o anche semplicemente spiegare la natura, le aspirazioni, le inquietudini e i mali dei vari indirizzi artistici d'Italia, senza avere una precisa idea dell'evolversi dell'ideale estetico nella fatale incorniciatura della Storia. Per questo rispetto la Storia non è più arida coltura, ma è critica viva; anche da sola, è indice di mali e di rimedi, diagnosi almeno, se non rimedio sicurissimo.

Non intendo giudicare ora le Esposizioni dal semplice punto di vista degli interessi dell'Arte: sarebbe facile dimostrare che hanno fatto del bene e che hanno fatto del male: è più difficile affer-

mare con sicurezza se il male abbia superato la somma del bene, oppure se sia avvenuto precisamente il contrario. Probabilmente il predominio del bene fu evidente in certe epoche e quello del male in certe altre.

Ma per il momento non voglio trarne che delle conseguenze economico-sociali che sono a torto trascurate dai critici d'Arte, ma che sono essenziali.

L'Italia nel secolo XIX, più di ogni altro paese, soffrì dei due mali che furono esiziali agli interessi degli artisti: le Accademie e l'abuso delle Esposizioni-mercato, che tanto contribuirono a lanciare nell'Arte tante fittizie energie, tanti mediocri talenti, tanti illusi e tanti spostati.

Nel secolo testè trascorso l'Accademia e l'Esposizioncella d'Arte erano due istituzioni strettamente congiunte. Tutte le capitali degli staterelli italiani avevano prima del '60 le loro Accademie di Belle Arti e queste avevano la loro periodica Esposizione accademica. Come l'unificazione politica si compie lo Stato eredita per sua sventura Accademie e Istituti superiori (oggi per esempio ne conta nientemeno che ventisei!). Eredita tali istituti, ma ben comprende che tutte quelle Esposizioncelle regionali, inutili agli interessi dell'Arte, non avevano più, anche dal punto di vista politico, ragione di essere.

Era il momento buono per salvare l'Arte facendo almeno una bella riduzione dei pericolosi

istituti, ma mancarono allora gli uomini sufficentemente illuminati e del resto erano ancora tutti sotto l'influenza del pregiudizio scolastico ferreo dominatore.

Si venne a un compromesso e sorsero le *Esposizioni-lotterie* per mezzo dell'azione delle così dette « Società promotrici. » Gli amatori furono chiamati a versare una piccola somma annuale e questa offerta dava diritto a partecipare al sorteggio di opere d'arte raccolte annualmente o biennalmente in Sale speciali.

Ma come vuole la banalità di un vecchio adagio, che pretende che l'appetito aumenti quando invece sembrerebbe naturale che dovesse diminuire, così gli artisti oltre le *Esposizioni-lotterie* desiderarono anche le Esposizioni nazionali e finirono naturalmente coll'averle. Una prima Esposizione nazionale fu inaugurata nel '61 a Firenze, una nel '70 a Parma. Poi queste Esposizioni si decise di farle (così si disse allora) *circolanti* e ogni tre anni alternandosi nelle principali città italiane e una di tali Esposizioni fu inaugurata a Milano nel '72, una a Napoli nel '76, una a Torino nel '80, una a Roma nel '83, una a Venezia nel '87 e l'ultima a Bologna nel '89.

Questo dimostri che lo Stato — coi criteri del tempo, se non con molta avvedutezza — aveva fatto tutto quello che aveva potuto a beneficio degli artisti: *tutto quello che aveva potuto*, tenuto conto

(ciò che gli artisti non fanno mai) delle condizioni create alle Finanze dello Stato dalle conseguenze, disastrose per il Bilancio, della rapida nostra unificazione politica. So benissimo che i miei colleghi artisti non saranno troppo lieti di questa mia affermazione perchè nel disagio economico loro sono abituati ad attendere tutto dalla onnipotenza governativa.

Ma è bene che i miei colleghi ed amici mi permettano di parlare con tutta franchezza. Il male non sta solo nel modo più o meno sagace con cui lo Stato corrisponde al suo dovere di mecenate, perchè sebbene su tale argomento ci sarebbero da dire cose crude, il male maggiore va ricercato nell'azione di tutte le forze che contribuirono a creare la pletora artistica attuale, colla prolificazione, irragionevole e artificiale, di troppe falangi d'artisti entro i semenzai tradizionali delle pubbliche scuole. Come non devono tremare le vene e i polsi quando si pensi che nei nostri Istituti superiori sono inscritti in media (e lo traggo da statistiche rigorosamente ufficiali) non meno di 3900 (tremila novecento) scolari? È falso che l'età moderna spenda poco per l'Arte! È falso, falsissimo e i bilanci delle Esposizioni in genere, e di quelle di Venezia in particolare, parlano chiaro. Ma come volete che la richiesta sia mai proporzionata all' offerta, quando questa tocchi stupidamente i limiti dell' irragionevole?

E da questo stato di cose deriva una conseguenza importantissima anche per quanto riguarda il valore intrinseco dell'opera d'arte o gli indirizzi tecnici e concettuali. La tendenza allo strafare, allo sbalordire, la facilità che hanno, gli italiani specialmente, a seguire la moda, a seguire i procedimenti che hanno commercialmente fortuna o che sembrano averla, la dedizione al basso mercato e tanti altri malanni che tutti conoscono, sono, dopo tutto, altrettante conseguenze della tirannia economica che è davvero la dominatrice esclusiva dell'attività contemporanea.

E ora preme a me di fissare con chiarezza la singolare posizione dell'Arte italiana a metà e sullo scorcio del secolo XIX, mentre intorno a lei sorgevano scuole nuovissime e fortunate e mentre Paesi, fino a quel momento sordi all' Arte, seppero rivelarsi nel mondo artistico con affermazioni singolari.

Dissi già del male che fece ai paesi che avevano un passato artistico, la formazione delle Accademie che sorsero alla fine del secolo XVII e si svilupparono nel secolo seguente. Tali istituzioni furono specialmente esiziali, oltre che all' Inghilterra, ai paesi latini ,e all' Italia in special modo. La costituzione politica del nostro paese, diviso in stati e staterelli, minuscoli aveva permessa e consigliata la fioritura ingombrante di troppe scuole: troppe e troppo piccole. Tali istituti nutriti di, con-

seguenza di un sangue povero assai di globuli rossi, servivano alla vanagloria di Principotti e governatori che da essi ricevevano l'omaggio aulico dei ritratti in pompa magna e delle medaglie turibolanti, ma servivano assai poco ai bisogni dell'Arte perchè tendevano troppo — com'era naturale — alla perpetuazione delle forme estetiche raccolte nei modelli, nei saggi, nelle copie dall'antico che costituivano il materiale didattico di quegli istituti all'epoca della loro formazione.

Quando l'Italia passo passo fu fatta tutti gli Istituti di Belle Arti grandi e piccoli, quelli che vivevano riccamente come quelli che vivacchiavano coi magri lasciti, furono tutti quanti assorbiti per eredità dal nuovo Stato, il quale in ben altre faccende affaccendato, occupato a riorganizzare tutti i servizi amministrativi e tecnici dello Stato con un bilancio su cui gravano tutti i pesi, le passività, i debiti, che traducevano in cifra lo sforzo e il miracolo per il quale l'Italia era stata in pochi lustri ricostituita, si trovò naturalmente nella impossibilità di dedicare al problema artistico il più e il meglio delle sue forze economiche. Le Accademie di Belle Arti quindi trasformarono dal punto di vista esteriore i propri regolamenti e statuti, li cambiarono parecchie volte, ma quel dilettantismo amministrativo non diede, come non poteva dare, impulsi nuovi e promettenti. Bisogna però dire che in quel torno ben pochi in Italia (e quei pochi

erano dei solitari dispersi e poco considerati) avevano coscienza dell'esistenza di un problema artistico purchessia: i più vivevano nella convinzione che le nostre scuole continuassero degnamente la nostra bella tradizione e che gli illustri professori delle Accademie nostre, di fama secolare, vegliassero assiduamente a che il primato estetico rimanesse al paese più ricco al mondo di Sole, di fiori e di donne bellissime.

L'illusione, naturalmente, si infranse assai presto, come un fragile vaso muranese, davanti alla Realtà che si dimostrò crudelissima. Vennero le Esposizioni internazionali a dare ragione terribile ai ribelli dispersi, agli stravaganti pittori che avevano rinnovato, contro ogni precetto, il loro sogno d'Arte, a dar ragione a quei singolari pittori mattoidi della scuola di Posilippo, al Palizzi, al Morelli, al Favretto, al Signorini, al Fontanesi specialmente che le nostre Accademie avevano accolto, come per carità, senza comprenderlo e senza amarlo; a quel grande Maestro del paesaggio a cui avevano inflitto di insegnare la figura, a quel bizzarro combattente per l'ideale che al contatto dei francesi e degli inglesi aveva compreso tutto il vuoto, il falso, il convenzionale dell'insegnamento artistico del proprio paese, e aveva tentato, colle sue meravigliose visioni pittoriche, di indicare ai volonterosi la via della salvezza.

La realtà finì coll'imporsi, ma tanto la schiavitù

accademica si era impadronita delle anime e degli occhi, che si impose a fatica. Tutti invero gli interessi materiali erano contrari alla nuova Arte. Il trionfare degli spiriti nuovi doveva essere, a scadenza lunga o breve, la condanna definitiva dell' insegnamento artistico come si professava *e ancora si professa fra noi;* ora basta immaginare che in Italia i soli istituti superiori sono ventisei e che in essi insegnano quel Bello, che il Segantini gridava « essere assurdo di voler insegnare », l'enorme cifra di 250 insegnanti, per concepire tutta la somma di resistenze interessate che dovevano incontrare nella loro marcia inesorabile i veri nuovi.

E' altri fattori contrari erano per noi di apparire come soverchiati dal peso della tradizione e dall'enorme cumulo delle opere di tutti i secoli, buoni e cattivi, che costituiscono il patrimonio artistico del nostro paese e che fa si che inferiore sia per noi il bisogno di nuove opere d'Arte. Certo che il problema artistico, sia considerato come pura questione intellettuale che come problema sociale, doveva essere assai più semplice e più facilmente solubile in paesi ove la tradizione artistica era meno prepotente e ingombrante (sia detto senza disprezzo), anche perchè le menti dovevano sentirsi meno impacciate in ogni loro movimento e perchè era più facile accaparrarsi fra il popolo consensi e simpatie anche con opere nuove.

A facilitare il rinnovamento estetico degli artisti e del pubblico in Italia solo poteva efficacemente contribuire l'istituzione di periodiche gare internazionali: ecco perchè è dovere nostro sacro di riconoscenza di recare ghirlande al primo ideatore delle Mostre veneziane e applausi e conforti a chi fu del Selvatico compagno, interprete e continuatore. Le Esposizioni di Venezia hanno finora più sconvolto che ispirato i nostri artisti, hanno più sbalordito che convinto il pubblico — e nei primi anni non poteva essere diversamente — ma esse serviranno a trasformare il nostro spirito, a plasmare in Italia la coscienza estetica contemporanea ed io spero che come ultima conseguenza di tale trasformazione nè verrà lo sgominamento definitivo della lebbra accademica che impera aulicamente ancora, più che non si creda e non si dica, in tutti i rapporti ufficiali fra l'Arte e lo Stato e che ha negli inutili suoi ventisei Istituti superiori i semenzai degli spostati e gli sperperatori di circa un milione del bilancio prezioso e non pingue dello Stato italiano.

❧ ❧

❧

I PITTORI IDEALISTI E I SEMPLICI IMMAGINATIVI.

Una nota caratteristica dell'Arte moderna e che è conseguenza in ogni paese della sollevazione generale degli spiriti contro la tirannia della tradizione e della frenesia con cui l'Arte, obbliando ogni altro fine, si gettò nella ricerca tecnica, è questa, che l'Arte si impoverì di ogni contenuto ideale, limitando quasi il suo ufficio alla soddisfazione elementare del diletto sensorio.

Tale abuso del resto della dottrina positivista (che si verificò non solo in pittura e scultura, ma in tutte le Arti e specialmente nella letteratura) era inevitabile e fatale, forse era anche necessario.

Non a torto il Segantini — che fu non solo un grande pittore, ma anche una delle più lucide menti — osservava, fin dal '91, che « ai nostri giorni non è una evoluzione dell'Arte che si compie, ma è semplicemente la negazione del vecchio ». Aveva egli una perfetta visione del dovere dell'artista ed

è certo a dolersi che la crudeltà della più antipatica delle Parche abbia reciso il filo animatore di una così intensa individualità creatrice. Egli sapeva bene che « la materia deve essere elaborata dal pensiero per salire a forma d' Arte durevole » e certo poteva aspirare a darci il capolavoro tipico dell' età nuova colui che poteva racchiudere, in quest' aforisma definitivo, lo spirito essenziale dell' arte moderna: « È ben vero che un ideale fuori del naturale non può avere vita duratura, ma un vero senza ideale è una realtà senza vita ».

Ma dal '91 in poi altri dodici anni sono passati e in questo periodo di tempo — non enorme certo ma nemmeno breve — gli artisti hanno continuato « a segnare il passo » sul posto, come i fantaccini in colonna quando qualche ostacolo impedisca loro di camminare.

Qualche ricerca tecnica si è fatta ancora, qualche nuova conquista fu assicurata, *anche pagata a prezzo di nuovi formalismi e di nuovi convenzionalismi*, ma dal punto di vista del contenuto l' Arte rimase vuota e puerile, quasichè il pensiero dell' uomo fosse affatto inutile all' ispirazione creatrice dei pittori e degli scultori.

In conseguenza la schiera degli artisti-pensatori da modesta (come fu sempre) si fece esigua e oggi nelle Sale di questa Esposizione, più che dei veri pittori *idealisti o simbolisti*, abbiamo dei semplici e spesso banali *immaginativi*.

Che differenza faccia fra gli uni e gli altri è nota ai miei Lettori del '901. Scrivevo allora e ripeto anche oggi « continuando » secondo le esigenze eccitatrici del mio motto.

« Dipingere le idee è creduto facile da troppi pittori come da troppi critici; ma in verità dipingere un' idea è forse anche più difficile che esprimerne qualcuna col soccorso della parola o semplicemente averne una ben definita nelle circonvoluzioni del proprio cervello.

Nella grande universale facilità di parlare a casaccio (magari con perfetto lenocinio di forma) perfino i termini hanno perduto la loro precisa significazione e i termini *idealismo, simbolismo* sono diventati delle parole vagamente e ambiguamente generiche. Di un uomo che abbia un poco di fantasia e che la esprima comunque, secondo una forma d' Arte, si dice che è un simbolista senz' altro. Ma in verità come può accadere che un uomo sia un essere fantastico e bizzarro anche senza avere una sola idea, così si possono dipingere delle fantasie o fantasticherie pittoriche senza fare con ciò del simbolismo o dell' idealismo serio, perchè *simbolo e idea* sono termini di chiaro e di preciso significato.....

Fare dell'ideismo o del simbolismo non è quindi facile, nè basta a farlo la volontà sia pure ferrea e le buone intenzioni. Di buone intenzioni è seminata la via che conduce..... all' Inferno, ma per

quanto l' Inferno sia eminentemente simbolico, noi crediamo che il Simbolo di cui ora trattiamo sia piuttosto da ricercarsi in Paradiso. Ma il Paradiso ove il Simbolo artistico fiorisce nell' eterna primavera del sogno estetico, non lo si raggiunge tanto facilmente, nè basta dipingere Madonne e Santi e innalzare preghiere per facilitarcene la conquista ».

Ora mi si conceda di dire che non è certo calunniare gli artisti se affermiamo che la maggior parte di essi, anche quelli che sono tanto turibolati per il loro preteso spiritualismo, (ecco il termine vago di cui i critici letterati fanno un abuso deplorevole) si limitano ad un ideismo stantio e superficiale.

Si grida tanto, per esempio sulla spiritualità del trittico L' *Assunzione della Vergine* di Gaetano Previati; si è osato persino scrivere che si tratta di un pittore che non piace alla folla, ma che piace agli artisti. Eppure niente di più falso! È verità accertata che il Previati piace ai letterati, che questo *Trittico* è piaciuto ai letterati, ma è altrettanto vero — ed è una verità amara che bisogna dire con franchezza — che agli artisti non piace niente affatto. La mia vita quotidiana si svolge continuamente fra pittori, scultore e letterati; non mi è quindi possibile prendere in argomento abbaglio alcuno. Non un solo artista, *non uno solo*, mi ha detto una parola di elogio — fosse pure modesto — intorno a questo

trittico colossale e vuoto, mal dipinto, orribilmente disegnato e quando ho dovuto sentire qualche elogio sempre lo sentii da letterati o da critici da giornali, che coi mezzi della pittura non hanno confidenza alcuna e che sono incapaci a comprendere, da soli, se il disegno di un artista sia buono o sia errato.

Nulla arma la mia penna contro il Previati che è dei pochi artisti che non ho la fortuna di conoscere personalmente e al quale in parecchie occasioni non ho lesinato l'elogio, ma la sua Arte appare traviata, falsata da un preconcetto tecnico di efficacia assolutamente scarsissima, volta inesorabilmente verso un insuccesso che si farà d'anno in anno sempre più evidente. A che avere — come il Previati ha — un bellissimo talento, una squisita sensibilità d'anima, un fervore e un'operosità d'eccezione, un raro senso del valore della *linea* nel quadro e una notevole facilità per quello che comunemente dicesi *trovata* se poi l'artista non elabora e non perfeziona i suoi mezzi artistici e se non cura specialmente a togliere tanti manifesti errori di disegno che vengono a deturpare pietosamente tanti metri di tela dipinta? C'è un critico letterato che dalle colonne di un giornale leva ogni tanto una parola in difesa del disegno di questo artista suo concittadino. Invito il mio contradittore ad esaminare una per una le figure di questa *Assunzione* e se i difetti enormi non li vedrà

da solo — possibilissima deficenza sebbene sarebbe a dolersi che fosse imputabile ad un critico — sono dispostissimo a fargliene vedere tanti e così gravi e così convincenti, che mi sento sicuro di convertirlo alla dolorosa constatazione. Il disegno (per chi lo comprende) come l'aritmetica non è un'opinione e che due più due facciano quattro è facilissimo dimostrare. E si badi che non vorrei fermarmi alle piccole mende, ma mi fermerei esclusivamente alle grandi e specialmente agli eccezionali errori di proporzione.

E allora che cosa lodare in questo trittico? La novità del soggetto?... quella no, certamente. Il pensiero racchiuso?... meno ancora perchè pensiero non c'è. Resterebbe lo *spiritualismo*, questo equivoca misteriosa qualità colla quale i letterati cercano d'imporre al buon senso, ma non c'è poi da stupirsi tanto, di trovare un pizzico di quel famoso spiritualismo in una tela di soggetto religioso. Per me unica cosa da lodarsi questa : che la composizione nel suo insieme appare grandiosa e caratteristica, perchè anche in questa *Assunzione* la linea c'è ed è buona e le qualità del bozzettista geniale, che ho sempre lodate nel Previati, si riaffermano — sebbene con minore originalità — anche qui. Ma da questa alle altre *Assunzioni* che tutti ricordiamo molto ancora ci corre, sebbene anche quella del Vecellio non sia stata lodata mai dai letterati quanto questa!

Tutta la serie degli artisti che in questa V.ª Esposizione veneziana sono battezzati, con estrema facilità, quali pittori idealisti, si possano raccogliere in quattro speciali categorie: *i simbolisti a base filosofica o religiosa* come il Previati, specialmente se lo si giudichi più nei fini che nei risultati; *i simbolisti a base letteraria* come Byam Shaw, l' Henri Martin, il Dall' Oca-Bianca, il De Strobel e l' Innocenti; quelli che fanno del *naturalismo idealista*, come il Braugwyn, il Benlliure, l' Uhde, lo Stella e il Campriani e infine i *semplici immaginativi* e questi sono i più.

Fra coloro che fanno del simbolismo letterario il primo posto spetta anche quest'anno all' inglese e giovane Byam Shaw che aveva inviato nel '95 *I trastulli d'amore* e *Dove?* tanto discussi. Espone quest' anno, nel Salone, un gran quadro che avrei amato meglio di vedere in un ambiente più piccolo, più modesto e più raccolto e che porta per titolo *Diverse sono le vie che seguono gli uomini.* Come sempre succede per i quadri di questo Pittore-Poeta, la prima impressione è piuttosto enigmatica, ma non appena si approfondisca l' esame

con un po' di tranquilla meditazione, tutto diventa semplice, chiaro e persuasivo, così che si può affermare che è in questa tela l'esempio più completo di una collaborazione geniale fra un pittore e un pensatore.

Vediamo un po' di che cosa si tratta. Il quadro è posto orizzontalmente nel senso della maggiore dimensione. Nel mezzo si libra, in un'aureola che tutto lo circonda, la figura di Cristo redentore. Sotto ai suoi piedi crescono i gigli e scorre l'acqua pura ove il suo iride si specchia, e quella fonte è destinata a dissetare più le anime che i corpi dei fedeli.

Molte figure popolano il quadro, ma esse appaiono divise in due schiere simmetriche una a destra e una a sinistra della divina figura. Quelli a destra vengono da lontano per una via aspra e difficile, ma si avvicinano costantemente alla fonte della felicità che la figura di Cristo, i gigli e l'acqua simboleggiano; la schiera di sinistra invece si allontana sempre più dal Signore seguendo una via facile, piana, anche fiorita.

Seguono la prima i profeti, coloro che hanno molto sofferto e molto amato, gli scienziati che passano la loro vita alla ricerca di veri eterni e sono così puri che un bimbo li può condurre, le Maddalene pentite, le Dame caritatevoli, le donne che capovolgendo quasi le leggi di natura furono sostegno agli uomini affranti e ne hanno retto

tutto il peso. Essi arriveranno per l'aspro cammino laceri e smunti al Signore, ma certo sarà per loro la salvezza eterna, per loro i gigli e l'acqua che disseta e che consola le anime.

Seguono l'altra i bimbi per i quali la preghiera è un atto di educazione più che di fede e che pregano colle sole mani, i vanitosi, gli scettici, gli ambiziosi, i venali, i prepotenti, i conquistatori, i potenti che siano sordi all'appello di chi soffre e anche i sacerdoti per i quali tutta la fede sia concentrata nel dogma e non in ogni superiore legge morale.

Sono pure inclusi in questa stessa categoria coloro che ben conoscono quale sarebbe la via buona, ma che per mancanza di volontà non sanno decidersi a tornare sulla via del Signore e anche coloro che sono fuori di ogni possibile salvezza perchè sono troppo lontani dal sapere e dalla coscienza, da ogni nozione di bene come da ogni nozione di male.

Per ciascuno di questi tipi Byam Shaw ha tracciato dei simboli grafici di una profondità di espressione tutt'altro che comune; bello ne è quindi il disegno, e la varietà degli atteggiamenti, dei costumi, degli aggruppamenti risponde della bella fantasia di questo originalissimo fra gli odierni idealisti inglesi.

È però giusto osservare che il pittore non è all'altezza del disegnatore e che in questa tela la

nota è meno acuta e personale che non sia abitualmente in questo artista d'eccezione. Il quadro è del 1900: è recente quindi, ma non recentissino trattandosi di un giovane di grande attività. Consigliamo la Presidenza ad assicurarsi per la prossima Esposizione qualcune delle sue ultime tele che hanno avuto recentemente a Londra grande successo.

Fra gli idealisti occupa un posto degno in Francia e andrà poco a poco facendoselo anche in Italia Henri Martin. Egli fu nel suo paese l'erede dello spirito decorativo di Puvis de Chavannes col quale ha comune parecchi procedimenti. Innanzi tutto la tendenza a mescolare l'irreale col reale, a ispirarsi, specialmente nelle figure di sfondo, a un delicato, ma sincero naturalismo, oltre la consuetudine di intonare i quadri sul vero, con intonazioni piuttosto basse e sobrie, ispirandosi in una parola direttamente alla natura a cui deve asservirsi qualunque preconcetto estetico, qualunque procedimento tecnico e qualunque idealità.

Si stacca però dal Maestro nella tecnica servendosi, anzichè di tinte piatte e unite, di una specie, tutta a lui personale, di divisionismo. Ma badiamo, checchè se ne abbia detto egli non è affatto un vero e proprio divisionista e luminista nel senso più preciso della parola.

Il suo divisionismo non è trito o meschino, non si basa sui contrasti dei colori semplici messi gli

uni accanto agli altri secondo le regole più pure dei colori complementari. Questo lo si disse, ma non è vero: egli si limita a dipingere semplicemente *a toni separati*, a toni non elementari, ma *riassuntivi*. Qua e là vi sono perfino esempi di pittura unita e liscia ciò che anzi, a mio parere, costituisce, per la discontinuità, un difetto perchè in quelle parti finisce col mancare quell'aria ambiente che circola per volontà del tecnico dappertutto. Ecco perchè le figure del Poeta e ancora più quella Musa che si libra nell'aria, sembrano un poco ritagliate da un'altra tela e sovrapposte a questa.

Il quadro possiede una notevole luminosità, ma non quanta avrebbero forse desiderato i naturalisti divisionisti. Ma, ripeto, l'Henry Martin è un decoratore più che un pittore da cavalletto e ha col suo Maestro per canone che nella decorazione non si deve abusare di nulla, nemmeno della luce e del colore; canone vecchio, seguito da quasi tutti i decoratori dei buoni secoli sebbene si possa contare nell'età dell'estasi del colore tante belle eccezioni, specialmente in Venezia, dal Veronese al Tiepolo.

Nella sua *Sfinge* Galileo Chini, il valoroso proteiforme artista toscano, che può farsi il vanto di sentirsi ugualmente dotato per la forza e per la

grazia, tentò di illustrare un soggetto oramai troppo decrepito senza riuscire peraltro ad aggiungervi nulla di nuovo: nè ampiezza maggiore di concetto, nè più acuta profondità espressiva.

L' umanità dolorante percorre il suo aspro cammino verso l' irraggiungibile meta: la Sfinge grandeggia solenne e solitaria da lungi e sembra quasi irridere nel Sole alle fatiche vane e inane della tumultuante e ambiziosa umanità.

Senza uscire dalle Mostre di Venezia, si tratta dello stesso soggetto a cui dedicò una grande tela il Rochegrosse, nel '99 se non erro; senonchè nel quadro del pittore francese, sebbene mal composto nell' ordinamento verticale a piradimide, era una maggiore evidenza significativa e una maggiore persuasione. Qui, per esempio, non si capisce a rigore che cosa faccia sì che la meta non sia raggiungibile. La via è certamente erta e difficile, ma gli ostacoli sembrano tutt'altro che insormontabili. E tutti gli individui che sono chiamati a simboleggiare tutta quanta l' umanità sofferente, non ci dicono col loro dolore, visibile qualche volta ma pacato e non eloquente, la somma di tutti gli spasimi e delle disillusioni patite. E allora?

Come Henry Martin egli pure, come tecnico non è un vero e proprio divisionista, ciò che documentiamo per poter trarre più avanti la conclusione che il divisionismo, quale imperò o piuttosto minacciò di imperare con scolastica, dogmatica

intransigenza è da noi, come all' Estero, in manifesta *déroute*.

Il Chini dipinge prima a tinta unita poi sulle masse compatte di colore, basso di tono, lumeggia, nelle parti in luce soltanto, servendosi con un certo abuso' dei tanto discussi colori solidi ad olio del Raffaëlli. L'uso che egli ha fatto di tali colori in questa tela e il risultato che ha raggiunto non devono sembrare molto incoraggianti; ma è bene osservare che non si può pretendere che tali colori debbano rendere fin dai primi saggi opera perfetta. Anche in Francia si sono levate aspre diffidenze, ma io credo che tali colori, usati come complemento ai comuni colori ad olio, potrebbero ancora rendere buoni servigi. Ma occorre limitarne l' uso ai bozzetti e agli abbozzi per i quali la loro struttura e la loro preparazione molto si prestano e a opera finita usarli nell' intento di togliere con abili sfregature, con velature e lumeggiamenti opachi l' eccesso di oleosità dei colori comuni.

Fra tutti i pittori italiani ve ne ha uno che la immansueta ambizione, lo straripare del talento, una incontentabilità che rasenta quasi il morboso e la volontà ferrea di spingere la propria arte a vele piene verso un continuo divenire, rende atto a

qualunque esperimento tecnico e a qualunque nuova prova concettuale.

Tale artista è Angelo Dall' Oca-Bianca, verso il quale la Presidenza dell' Esposizione, animata lodevolmente dall' intento di riparare ad antichi torti dal Pittore patiti in Venezia, per complicate ragioni, ha voluto e saputo con lodevole energia spianargli la strada fra tutti gli aggrovigliamenti degli interessi contrari, dei regolamenti inibitivi e di tutti gli altri veti che da troppo tempo in tutte le Esposizioni italiane si elevavano sistematicamente contro di lui. Si era giunti a questo, che uno dei *tre* o *quattro* pittori italiani che siano veramente e con onore conosciuti all' Estero, uno dei pochissimi italiani che insieme al Segantini e al Lembach abbiano diviso l' onore di un' intera Sala speciale in un' importante Esposizione internazionale, non poteva esporre in Italia se non passando, come un principiante qualunque, sotto le forche caudine di un articolo di regolamento limitante a due o tre le opere da accettarsi per ogni singolo artista. Tale trattamento era giunto a tal grado di palese ingiustizia che il Segretario generale dell' Esposizione di Venezia, col fine intuito che lo regge e lo guida nella sua attiva serenità, volle rimediare, nei limiti del suo potere, all' ingiustizia e allo sconcio con un lodevole atto d'autorità. Ciò di cui gli siamo grati, perchè in questa età in cui quasi tutti i pittori italiani

hanno smarrita la loro personalità, in un'epoca in cui anche i migliori fanno spesso gli scansafatiche rifriggendoci, con sconfortante monotonia, sempre gli stessi motivucci, Angelo Dall'Oca-Bianca appare fra tutti gli italiani come il più sano dei suoi pittori, come la più italiana tavolozza che abbia brillato al Sole dopo quella del Favretto, col quale, dopo essersene differenziato per tecnica e per altre intrinseche ragioni, ha continuato ad avere in comune quella grande orchestrazione del colore che fece del Maestro indiscusso di tutti i veneziani moderni, il più possente e originale dei sinfonisti. Sette quadri espone il Dall'Oca e sono sette cose diverse: un disegno a bianco e nero, un ritratto, uno studio di testa, un'aggruppamento di quei mulini che sono come i pazienti, solenni, infaticati lavoratori dell'Adige impetuoso, un piccolo studio di giardino, una grandiosa Piazza delle Erbe e finalmente il dittico *Nella vita* di soggetto prettamente simbolico.

A rigore di quest'ultima opera soltanto dovremmo parlare in questo capitolo, ma vi parlerò invece di tutte, sia perchè la parete dedicata al Dall'Oca costituisce come una specie di Esposizione dentro un'Esposizione, ma anche perchè uno spirito unitario aleggia in tutte le composizioni di questo Maestro, che nella vita, nell'aria, nel Sole, nell'ombra, nelle case, nelle strade, negli animali, negli uomini, vede sempre qualche cosa

di più che non semplici linee o semplici piani, bensì un sorriso di naturale poesia rivelantesi attraverso a una irresistibile festa di toni.

Per questo il suo franco verismo non diviene mai ostentato naturalismo: la sua esultante anima di gaudente lo preserve sempre dalla nota volgarmente pessimista, nel medesimo tempo che la perfezione delicata e raffinata della sua retina lo salva da quei tentativi cromatici che sono ispirazioni spontanee nei pochi e nuove sovrapposizioni scolastiche, nuovi e deplorevoli manierismi, nei più.

Non essendo un naturalista, ma un verista di grande fantasia, la vita non è, come lo è per i primi, un campo limitato, ma una inesauribile miniera di ispirazione: ogni giorno che passa è una ispirazione nuova, ogni discussione, ognuna di quelle lotte che sono la trama su cui s'intesse il filo della sua vita eccitata ed eccitante per tutti i fuochi continui che la accendono da ogni dove, sono per lui altrettanti motivi a concentrare nel suo cervello e nelle estremità delle sue dita la forza creatrice che poi effonde, come una scarica, nelle opere sue. Più di uno dei suoi quadri è nato da un contrasto, da una discussione o da una grande battaglia dal pittore combattuta in tutti i modi: col pennello, col bastone, colla spada, colla penna e colla parola.

Così è sorta la *Piazza delle Erbe a Verona* che esposta a questa Esposizione fu subito acquistata per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia.

È nota l'epica battaglia combattuta, con un accanimento meraviglioso, dal pittore veronese e da lui vinta contro coloro che volevano sventrare la storica piazza per innalzare, fra l'armonia insuperabile delle case vecchie, la disarmonia altrettanto insuperabile di un Politeama nuovo. A documento dello spirito superiore che lo armò in quella occasione e per salutare la vittoria, egli dipinse questa sua piazza e la dipinse come la strofa di un inno di esultanza, interpretandone con libertà di poeta lo spirito di festa essenziale, fuor da ogni impaccio naturalista, fuori da ogni meschina dedizione alla verità fotografica — verità molto cara agli impotenti e ai poltroni — ma barriera convenzionale che l'artista dotato d'anima salta d'un colpo, ben sapendo che la verità materiale deve servire come mezzo a tradurre i sogni dell'anima, ma non deve tiranneggiare lo spirito col suo miserabile letto di Procuste.

E come nacque questa piazza, per impulso di un altro contrasto ne è già stata abbozzata una nuova. Ed ecco come:

Ci fu un bello spirito che lamentò (non si sa proprio perchè) che nella piazza oggi esposta ci fosse, fra tanta gente, anche « il solito prete ».

Al pittore è riferita... quella solita stupidità. E come vi risponde?

Progettando un'altra piazza delle Erbe, interpretata con altro spirito, in un altro momento, in al-

tra luce, e in primo piano colloca dominatori non uno ma tre preti... tre di quei preti che egli sa riprodurre con delle ricerche psicologiche e umoristiche assolutamente insuperabili. Vedremo tale tela in una delle prossime Esposizioni, ove se non sarà intitolata anch' essa *Piazza delle Erbe*, sarà indubbiamente intitolata: *I tre preti.* Quel..... critico rimarrà naturalmente con un palmo di naso, ma noi potremo contare un lavoro mirabile di più.

Come saggio del suo valore di figurista espone il Dall' Oca in Venezia *Prime luci:* una testa di fanciulla che si sveglia alle prime sensazioni della femminilità inconsapevole. Come ognun vede qualche cosa di più che una semplice testa, e per di più trattata con tale meravigliosa potenza e verità di colore da intisichire quasi tutte le carni delle altre donne di questa Mostra, che a giudicarla da questo solo punto di vista sarebbe, con tutte le sue convenzionalità, una solenne immeritata mortificazione per tutti gli occhi sani che, nelle carni, amano immaginare il sangue porpureo che vi scorre e che ne accende il latte dei suoi caldi bagliori.

Con analoghe qualità di colore e di sentimento e come protesta all' intisichimento di tutta l' umanità, ci presenta anche il *Ritratto*, ove per altro avrei desiderato una maggior semplicità esecutiva e, a mio avviso, anche una più decisa costruzione plastica. Poco è conosciuto il Dall' Oca quale ri-

trattista e me ne dolgo, ma se, come è a sperarsi, vorranno gli eredi del conte Giusti permettere prossimamente l'esposizione di un mirabile ritratto all'aria aperta da essi posseduto, risulterà a luce meridiana che il Dall'Oca possiede, anche per il ritratto, quelle doti pittoriche veramente eccezionali che spande senza parsimonia, da gran signore, nei suoi paesaggi e nelle sue figurazioni e qui in questa Mostra, per esempio, nel gran quadro dei mulini che un po' impropriamente, ma con sapore, ha intitolato *I lavoratori dei fiumi* e dove con tecnica rinnovata ha ritoccato magistralmente le corde potenti di una sua lira familiare. In quanto al *Giardino antico* questo solo affermo, che mi ha fatto pensare a tutta una grandiosa serie di studi — cioè di piccoli quadri — la cui esposizione completa (e di successo sicuro) costituirà un motivo di gloria per la sagace avveduta Presidenza che saprà assicurarsela, come novità, per una delle prossime Esposizioni d'Italia. Parte della collezione fu già esposta, con raro onore e successo, a Budapest, Vienna la attende: mi si lasci sperare che al pubblico italiano potrà pervenire di seconda e non di terza o di quarta mano.

Come disegnatore ha esposto il bianco e nero delle *Foglie cadenti* che è onore e gloria del Museo di Barcellona. Non mi fermerò a dimostrare come dopo tante riforme nel campo pittorico, anche il disegno abbia dovuto — benchè a ma-

lincuore — accettare di trasformarsi. La linea di demarcazione fra il disegno e il colore, come concepivano, insegnavano e imponevano le scuole (e come alcune impongono sventuratamente ancora) era tutta quanta un assurdo. Non era possibile gettare la pittura nel vortice della ricerca della luce, dell'aria ambiente e del Sole, senza trasformare armonicamente anche il disegno che è elemento, oggi più ancora che una volta — benchè non sembri a taluno — compenetrato colla misteriosa opera del colore. Il disegno quindi non ha perduto di valore — sebbene sia purtroppo vero che molti artisti non ne tengono conto alcuno — ma ha mutato di carattere, di spirito e di espressione. Quale debba essere, esprime il Segantini con forma un po' impropria e incerta per vizio letterario, ma efficacemente, per chi ne raccolga l'essenza, nelle seguenti parole: « il disegno dovrebbe essere il metodo che conduce alla ricerca della forma viva e sensibile. » Sotto questo rispetto nessuno lo ha capito meglio del Dall'Oca e mi rallegro che il suo disegno sia stato acquistato per la Galleria Nazionale di Roma, ove potrà dire ai giovani di buona volontà una parola nuova e così eloquentemente persuasiva.

Ed eccoci finalmente a parlare del dittico *Nella vita* così discusso e anche così poco compreso.

Per me — che pure farò in proposito ampie riserve di ordine diverso — come soggetto appare assolutamente chiaro e non capisco perchè a pa-

recchi possa essere sembrato come una specie di *rebus*. *Rebus* perchè ?

Qualche critico ha osservato il dittico con tanta fretta che non ha nemmeno visto che il morto aveva i baffi e lo prese per... una donna. Certo che quando si osservano i quadri con tanta poca diligenza non c' è soggetto simbolico che non diventi indecifrabile. Per quelli che l'hanno esaminato con ponderazione il significato è questo.

La vita dell'artista trascorre fra un sogno e una realtà ineluttabili. Passa egli la vita invocando fino alle lagrime, fino alla disperazione, fino all'annientamento dell' *io* una chimera lusingatrice che lo avvince col perpetuo inganno e che nulla concede.... almeno in questa vita. Essa è solenne, bellissima, implacabile; il suo rifiuto è continuo, è uguale per tutti, nella misura e nella forma, ma nell'esercizio del secolare dovere essa, come tutte le forze davvero implacabili ed eterne, non mette asprezza alcuna. Per questo appunto Essa è la chimera, per questo appunto è la meta delle nostre illusioni: non concede e pure ci illude: rifiuta, ma non ci discaccia e noi illudendoci di vincerne le ripulse le diamo tutta la parte migliore di noi stessi, il nostro cuore, la nostra anima, il nostro fosforo, la nostra ricchezza, la nostra pace, qualche volta anche i nostri affetti e i nostri pensieri più puri.

La morte viene finalmente, la grande e giusta

dispensiera di gloria e allora soltanto può avere l'artista la fama e il riposo. Scoperchiate la sua tomba: lo vedrete circondato il volto da un iride di luce, tranquillo e sereno finalmente mentre sul grande cimitero il Sole sfolgoreggia in tutto lo splendore, quasi per fugare dalla dimora sacra ogni tinta grigia e ogni simbolo di duolo. Là tutti hanno avuto finalmente la pace e sopra di loro il Sole deve lanciare perenne il suo dardo fulgidissimo.

Concezione nobilissima e veramente simbolica, che sarebbe apparsa più chiara se il Pittore avesse avuto l'accortezza di dividere in due il pannello di destra, ove a rigore non una, ma due sono le visioni per quanto contemporanee: quella che avviene sotto le zolle, ove il poeta riposa in pace, e un'altra che si apre sopra di lui ove il Sole saluta indistintamente tutti i morti placati.

Ma non è questa riserva soltanto che intendo e debbo fare. L' appunto più serio è di carattere generale e investe, oltre il quadro del Dall' Oca, l'arte di altri pittori ed è che i quadri simbolici non vanno dipinti, a mio avviso, come si dipinge un pezzo di verità qualunque. Il simbolo fu giustamenle definito come l' ultimo grado di un processo di generalizzazione di cui la sintesi sarebbe il grado primo. Le comuni forme pittoriche, la tecnica del vero, non fanno che ingenerare confusione ed equivoco. In Arte tutto deve essere vero o tutto deve essere

falso; le vie di mezzo sono assolutamente le peggiori.

Gli antichi hanno quasi sempre fatto dell'allegoria con forme e tecniche appropriate. Se i magnifici maestri veneziani nel tempo dell'estasi del colore hanno tenuto, apparentemente, poco conto di simili precetti, si deve osservare, prima di tutto, che più che di veri pittori simbolisti si trattava di semplici immaginativi, i quali dipingevano per altro le loro pseudo allegorie con composizioni così evidentemente ispirate da viva e libera fantasia decorativa, che benchè usassero in esse la tecnica stessa che avrebbe servito loro per la riproduzione del vero, tuttavia ben si comprendeva che la sconfinata fantasia *non la verità* aveva accesa la loro ispirazione. E l'equivoco non aveva campo di sorgere. Più vicino a noi i preraffaelliti trovarono necessario di dipingere le allegorie e i quadri simbolici con forme appropriate e Puvis de Chavannes, che del genere fu maestro, si guardò bene dall'accentuare nei suoi quadri la nota della verità considerandola come pericolosa. Più di ogni altro, nel suo paese, egli sentì il simbolo come più sopra lo formulammo, cioè come la sublimazione di un problema sintetico e fedele a tale concetto si mantiene anche il Previati al quale possiamo imputare e imputiamo di fare uso di una tecnica poco felice e di servirsene anche male, ma non già di non aver compreso che la verità,

per sè stessa, mal si presta a rivelare dei simboli e a simulare orizzonti, terre e regni ideali.

L'uso delle figure volgarmente vestite delle nostre giacche miserabili e dei nostri antiestetici pantaloni, quando serva pure a convincerci di qualche cosa, non desterà mai in noi una nota di interessamento veramente e profondamente simpatico. Se il pittore ha bisogno di portarci in alto, nel campo della visione e del sogno, sappia che un pezzo di verità, sia pure dipinto da Padre Eterno (ed è il caso del Dall'Oca) ci terrà sempre coi piedi sigillati su questa terra.

Per queste ragioni il trittico *Nella Vita,* mi ha lasciato freddo, sebbene torni ad onore del Pittore a giudicarlo semplicemente come aspirazione ad assurgere di un ingegno elettissimo, che ama cimentarsi in tutte le prove. Come documentazione di svariate attitudini l'esposizione personale del Dall' Oca è stata la più completa di tutta la Mostra, ove altri pittori si presentano bensì con interi gruppi di opere, ma appartenenti tutte a un solo ciclo di sforzi intellettuali.

Un pittore idealista che finì nella Sala dei rifiutati, ma che meritava forse un diverso trattamento, è Daniele De Strobel. Evidentemente c'è un pensiero nel suo trittico *Ad tanta nati sumus?*

Si nasce colombi, ma la vita, che non è che battaglia continua, ci trasforma poco alla volta in corvi ed avoltoi. E anche la pittura è buona: una bella fattura larga, facile, spontanea, non ammalata ancora di imitazione esotica o da linfaticismo.

Del trittico del Tavernier *Gli effimeri* non posso dire del bene. A rigore non si capisce: nel primo pannello abbiamo una danza di bimbi, maschi e femmine, che si abbandonano con gioia alla pura festività della puerizia; in quello di mezzo vediamo alcune coppie di adolescenti maschi e femmine che si avviano verso una specie di castello incantato; nel terzo siamo in un cimitero; particolare poco chiaro questo, che assise sopra parecchie tombe troviamo solo delle fanciullette eleganti e leziose in melodrammatici atteggiamenti. Vicino ad esse dei frati, lontano una folla confusa fra il fumo degli incensi e delle torcie.

E non è nemmeno interessante come pittura. Osservo che il primo piano del pannello di mezzo ricorda troppo evidentemente il primo piano degli *Amori delle anime* di Angelo Dall' Oca-Bianca che fu appunto esposto per la prima volta a Torino. Ah! la lebbra dell' imitazione!

L' ultimo quadro che si può includere fra i simbolici, con qualche ragione, è quello dell' Innocenti: *La prima luce e il lavoratore della terra.* Il quadro è ben concepito e ben dipinto, ma purtroppo di sgraziata ed infelice composizione. Tut-

tavia è doveroso riconoscere che la pittura romana ha nel giovane Innocenti più che una semplice promessa. Delle altre tele di questo pittore parleremo altrove.

Accanto a questi pochi che sono i soli che abbiano tentato di fare del vero idealismo o del simbolismo, dobbiamo parlare della schiera non esigua dei semplici immaginativi.

Uno degli immaginativi che anche quest'anno si presenta con tutta una serie di opere seducenti (non però come quelle di due anni or sono) è Gaston La Touche! Quale originale temperamento di pittore! La sua pittura ha questo di curioso: che è, se volete, tutto un convenzionalismo, ma un convenzionalismo assolutamente geniale, scaturito da un cervello al corrente colle più ardite conquiste artistiche del suo secolo! I problemi della luce e dell'aria ambiente, che ad altri non servirono che a tradurre il vero, ispirarono invece a lui tutto un campo ideale, tutto un mondo bizzarramente fosforescente in cui immergere (tale la parola adatta) le sue immagini, le sue eccezionali figure umane, i suoi tipi strani, i suoi fauni, le sue ninfe, e anche tutte le figure grottesche e fragili del mondo delle Fate. Perciò le sue opere possiedono una grande originalità e appaiono asso-

lutamente moderne. Nato per chiedere tutto alla fantasia si creò l'istrumento più facile e più opportuno per tradurre, con rapide chiazze luminose, il sogno, la visione pittorica che egli ama integrare nella sua istantaneità di visione, prima ancora che l'analisi intervenga, colla sua mania di precisione, a raffredare l'impressione.

È inutile parlare in dettaglio delle sue opere: fra tutte prediligo *Racconto di fate; La Cena* contiene ottimi dettagli nello sfondo, ma è debole tutto il primo piano. Evidentemente mettendosi in lotta col vero, quel suo personale modo di dipingere si chiarì non interamente atto allo scopo.

Una via tutta diversa batte invece Franz Stuck. Convenzionale anche lui, ma il suo convenzionalismo non ha traccie di modernità e come procedimento pittorico risale al Böcklin. Non si ha certo il diritto di giudicarlo dai saggi modesti inviati quest'anno: il suo *Ragazzo con uva* è, per esempio, di un gusto decorativo molto discutibile ed è anche informe e mal dipinto. Grazioso invece *Lucciole* ove, in una atmosfera notturna e stellata, un satiro spia un bambinello nudo che guarda curiosamente una lucciola che dal cavo della mano gli illumina il viso.

In *Paesaggio d'autunno* afferma l'attitudine a rendere il sentimento del paesaggio servendosi di una eccezionale semplicità di mezzi tecnici, ma

l'opera è modesta data la levatura abituale dell'autore.

Del vecchio e abusato lirismo scenografico fa il valoroso pittore russo Ilia Répin con *Vade retro me, Satana* ove Satana, con forme incerte fra le mascoline e le femminili, è più ridicolo che terribile e quel Cristo, un po' troppo incosacchito finisce col destare in noi latini un sentimento di simpatia molto limitato. È però dipinto con quella fattura larga e riassuntiva e quella spontaneità che fanno di lui un maestro dei più riveriti nella pittura del suo paese.

Un artista curioso, che si fa discutere e che ha certo un bel talento è lo Stoppoloni, un artista romano che vive a Londra. Ho tentato, finora inutilmente, di sapere se questo pittore abbia sempre dipinto in questo modo, oppure se la vita a Londra a poco a poco ve lo abbia condotto. Capirei questa ipotesi. Londra è buon terreno per le risurrezioni e questo pittore, che ha per fine di dipingere in modo da far parere antico ogni suo quadro, doveva meglio lì che altrove trovare campo opportuno per il suo commercio.

Sono troppo figlio del mio tempo per sdilinquirmi in ammirazione per delle finte esumazioni; dei due quadri che egli espose uno, piccolo, intitolato *L'apoteosi* è del resto assolutamente mediocre; l'altro, *Georgica*, merita invece un più attento esame. Il quadro contiene dei dettagli di eccezionale

bellezza, ma nell'insieme è caotico, affastellato, senza fuoco. Peccato! e peccato anche che un artista che possiede tanta evidente maestria non sia tentato di svecchiare l'Arte sua imbevendola di vita moderna, di sentimenti moderni, di colori moderni.... o, per lo meno, di fantasia moderna. Ma sarà chiedere troppo!

Chi invece eccede per originalità, così da procedere incomposto e squilibrato, è Plinio Nomellini. Due anni or sono, in occasione di una meritatissima consacrazione, ho evocato i suoi primi bizzarrissimi tentativi pittorici scrivendo di essi: « Ma c'era in quegli errori la rivelazione di un *temperamento* e di una volontà operante in cerca del nuovo e del buono, sulla strada del bene e all'incrocicchio del meglio. E a quel bivio ha saputo decidersi come più gli conveniva. Poteva prendere il pittoresco viottolo, popolato di strane, incomposte visioni, che conduce al trascendentale pazzesco; ha preferito invece prendere la strada maestra che conduce al magnifico tempio dell'Arte degli Equilibrati ».

Sono dispostissimo a ripetere anche oggi tali parole a favore della sua suggestiva tela *Il canto dell'usignolo,* ove il mistero poetico di quel bosco che freme, fronda per fronda, foglia per foglia, aggiunge singolare valore alla figura femminile che ne occupa il centro.

Ma per essere, come sempre, sincero con tutti

e in ogni caso, non le ripeterei oggi per *Giovinezza vittoriosa* ove quasi tutto è sgraziato e riprovevole.

Non mi si venga a dire che il simbolo della giovinezza, a cui nulla resiste, balza eloquente dall'aggruppamento di quelle figure nella calda intonazione di quell' arancio quasi rosso! No! mille volte no! Quel brutto cavallo da giostra suburbana mal retto per il morso da un mostruoso ragazzo, afflitto da due braccia troppo corte e da due gambe troppo lunghe oltre che da altre manifestazioni di rachitismo, e quella amazzone, non rappresentano delle espressioni di slancio irresistibile. Una sola figura buona ha il quadro, ma è pretendere assolutamente troppo se quella figura dovesse da sola farci dimenticare tutte le altre deficenze, tanto più che quella figura, sebbene bella, non arriva però ad essere bellissima!

Concludendo giudichiamo che il Nomellini — che forse dà troppo ascolto a certi sperticati letterati lodatori — avrebbe più bisogno di cercare i suoi amici fra coloro che furono sempre pronti ad ogni alata lode, ma che sono altrettanto pronti a muovergli all' occasione il biasimo e l' appunto.

E opera di semplice immaginazione, anzi capriccio perverso, ha compiuto quel bizzarro Max Liebermann con *Sansone* e *Dalila*: un uomo e una donna laidi entrambi presi in un aggruppamento ardito; il tutto dipinto a larghi tocchi senza pentimenti, col suo solito impeto da impressionista. Le

carni livide della donna e quelle cupe dell'uomo spiccano sui bianchi e sui grigi delle coltri e del fondo.

Anche il Tito non ha saputo resistere alla tentazione di fare lui pure un po' di finta ideografia e ci ha rifritto una nuova ideazione della tanto abusata *Nascita di Venere*. Egli può andar contento d'aver venduto l'opera sua a una Galleria, ma chi non ha motivo di rallegrarsi è invece l'Arte che vede salire a tanto onore un'opera assolutamente piena di scorrettezze, che ha bensì un certo spirito e un certo sentimento, specie nel bacio di Venere con l'amorino, ma che ha il difetto d'origine, imperdonabile in un moderno, di essere tutta quanta dipinta col più grande sprezzo dell'aria aperta: le carni sono gialle, il mare cupo e solido. Solo discreto, ma non bello, il cielo.

Il De Karolis nel suo *Verba amatoris ad pictorem* non si dimostra nemmeno lui un pensatore vero, ma è giusto osservare che questo giovane pittore si afferma ogni giorno di più sviluppando una nota decorativa originale e notevole.

Di Enrico Lionne e della sua grande tela *Linfa*, cosa dire? Il pubblico, che fra le tante libertà ha anche quella di poter essere ineducato, passa davanti alla tela colossale e ride. Ma non può ridere chi sappia che Enrico Lionne ha una fede artistica a cui è fedele da tanti anni, contro ogni suo interesse; non può ridere chi sappia che in tale fede egli crede come nell'unica fede pos-

sibile. Allora il caso diventa un po' fenomeno e merita un esame non troppo affrettato.

Non svolgerò qui una teoria nemmeno sommaria intorno al divisionismo puro. Ma questo voglio dire, a cui certo molti dei Lettori non avranno mai pensato, che il giorno in cui i pittori si misero a lottare coll'aria aperta e col Sole si trovarono nelle condizioni di dover fare il Sole coll'ombra, cioè coi colori in ombra.

Per tale ragione il problema di riprodurre il Sole, in tutto il suo potente fulgore, dal punto di vista veramente scientifico era quindi assolutamente insolubile. Ma gli audaci non vollero rinunciare al geniale tentativo; quando non si può avere cento ci si accontenta di dieci; invece di tutto il fulgore del Sole ci si potrà accontentare di riprodurne un poco.

E fu allora una lotta per imprigionare nei quadri quanta più luce fosse possibile, sia pure sacrificando, nell'uso di tecniche ardite, parecchie di quelle qualità per le quali il pubblico ha sempre avuto una così ostentata e viva ammirazione.

Vennero così in luce tutte le varie forme del divisionismo. Furono giorni quelli di grandi battaglie e anche di grandi vittorie: il Segantini fece scandalo e furore, ma a poco a poco convinse anche molti restii (non tutti) che spesso i suoi ultimi quadri erano altrettante finestre aperte sulla verità.

Ma questo osservo, che a poco a poco, dal Se-

gantini stesso a tutti gli altri divisionisti, tutti quanti temperarono, con saggie moderate applicazioni, ogni eccessiva crudezza della tecnica divisionista e il Pellizza, il Morbelli, il Nomellini, pur mantenendosi fedeli agli ideali loro, ne affinarono l'attuazione pratica in specialissimo modo.

Lionne invece non si è affinato. Ma io mi domando: a che tanta crudezza di tecnica quando il difetto principale di questa tela è proprio la mancanza di prospettiva aerea? Così si fanno terribilmente evidenti tutti i difetti inerenti al divisionismo in sè stesso (quando sia usato senza delicatezza) e i pochi benefici non hanno campo di farsi valere.

Nel quadro di Lionne infatti l'ostentazione della tecnica trionfa, ma trionfa stridendo orribilmente, e non il Sole sfolgoreggia su quelle carni, su quei prati, su quelle colline lontane: una certa luce circola per la tela, ma non più di quella che gli usuali metodi avrebbero consentita. È lecito anzi domandarsi se il pittore conosca tutti gli scogli inerenti a una tecnica tanto ardita: certo che in questo caso egli non ha saputo vincerli tutti. I piani cadono uno sull'altro e la stessa luce — e doveva essere un'orgia di luce! — è debole e scarsa.

Spiace a me di dare così contrario giudizio di un'opera che appartiene ad un artista che amo e molto stimo, ma sinceramente credo che il Lionne abbia torto di insistere in una tecnica tanto osten-

tata, che finirà collo sciupare alcune almeno delle preziose energie del suo bel temperamento. Faccia anche lui quello che hanno fatto in Italia e fuori tutti i divisionisti: temperi la sua forma, affini il suo strumento e il successo gli verrà di nuovo incontro col sorriso che egli già conosce e che fu sempre da lui ben meritato.

Due altri immaginativi sono Walter Crane e Franck Brangwyn, ma quanto diversi!

Dove sono andati a finire gli sdilinquimenti letterari di certi critici che nel '99 nei *Conquistatori del mondo* di Walter Crane avevano visto l'opera tipica dell'età moderna, il più bel quadro dell'Esposizione, il capolavoro incomparabile? Perchè quei signori Letterati non vengono anche oggi a soffiare con tutte le loro trombe anche a proposito di questo arazzetto mal disegnato, mal composto e peggio dipinto e che porta un titolo tanto suggestivo: *I venti nell'albero*? Ahimè! i tempi sono cambiati e i critici letterati hanno cambiato imprudenza.

Altrimenti grande è Brangwyn, che si può classificare fra i naturalisti idealisti. Ecco, questo si è un vero, grande e originale decoratore! Questa sua *Pigiatura del sidro* è il pannello di un grande pittore. In esso l'elemento prettamente verista e perfino naturalista si fonde coll'elemento ideale con una spontaneità, con un'armonia incomparabile. Sul fondo gli uomini, nei costumi francamente

contemporanei, lavorano intorno al torchio. In primo piano s'ammucchiano le mele e da esse s'erge interamente nudo un bambino mentre a destra alcuni ragazzi seminudi procedono alla scelta dei frutti e a sinistra (per chi guarda la tela) un giovane in *blouse* suona un flauto silvestre come per celebrare, secondo l'uso antico, l'umana fatica mentre questa si compie. Quel bambino nudo e questo ragazzo in *blouse* che suona il flauto sono due note ideali e convenzionali, pure niuno ci pensa: l'artista ha saputo fondere i disparati elementi col magistero dell'Arte e la verità ha preso così sapore di poesia, senza cessare per quello di essere verità.

❧ ❧

❧

Il fenomeno Zuloaga ❧ Come l' Esposizione del '901 sarà ricordata da molti come quella che ha contenuta una Sala Rodin, così per molti altri la V^a Esposizione Biennale sarà stata quella che avrà contenuta la Mostra Zuloaga, ciò che vuol dire che questo giovane pittore spagnuolo, che non espone che da quattro anni, (espose per la prima volta al *Salon* nel 1899) può vantarsi di essere stato il *clou* di questa Esposizione.

Non gli voglio certo amareggiare il trionfo. Egli è giovane e le corone di lauro contornano così bene le tempie giovanili. Non posso però esimermi dal mettere gli artisti italiani in guardia contro la nuova minacciosa epidemia, l' epidemia dello *zuloaghismo*. Voglio essere cattivo profeta, ma mi pare già di veder circolare per le Esposizioni d' Italia certi colli torti, certe faccie patibolari, congestionate, grigie, vinose, color terra, color cioccolatto, inferraiolate, sbracate, con santi, madonne dalle aureole d'oro schietto, sopra fondi

che sono brutti fondali da palcoscenico, in certe atmosfere senz'aria, senza luce, senza Sole.... Basta! speriamo che ciò non avvenga, ma certo il pericolo è grave. E' vero che forse quella cura di ferro guarirebbe qualche artista nostro dai linfaticismi nordici, ma anzichè scacciare un diavolo con un altro diavolo amerei meglio che gli artisti italiani smettessero il mal vezzo di ispirarsi continuamente dagli altri.

Il caso Zuloaga è interessantissimo. Egli è indubbiamente un artista di grande ingegno. Già parecchi anni or sono mi aveva fatto grande impressione un suo autoritratto. In esso il pittore, vestito da cacciatore spaguolo con abito di velluto, tiene il fucile a tracolla e due fedeli cani ai suoi piedi. Dietro lui un ulivo e la campagna aperta. Zuloaga ha certo molto ingegno, molto spirito d'osservazione, una bella sicurezza esecutiva e l'attitudine — che è dote rara — di sentire con acuta profondità tutto il *sapore* della vita. Per quella attitudine egli può parere anche un pensatore e un filosofo e per quella ragione egli è tanto simpatico.

Ma il suo principale dono, probabilmente, è di essere spagnolo in un età in cui l'arte del suo paese, tolta la scenografia eroica del Villegas e della sua scuola e il verismo del Sorolla e di qualche seguace, è persa nel marasma del *fortunismo* che ha toccato tutti gli estremi limiti del tronfio,

del pettegolo, dello sfatto, del gonfio, della finta eleganza, del finto lusso e di ogni imbastardimento convenzionale.

Vissuto a Parigi, educato all'Arte in quell'ambiente capace di tutte le audacie, egli si propose di rinnovare la pittura del suo paese, di sollevarla dal marasma della bassa commercialità e siccome gli premeva anche di continuare a essere spagnolo così risalì alle origini dell'arte del suo paese, prima a Goya, che era il più vicino, poi al Ribera, poi al più grande di tutti, a Velasquez. Agì con spirito di riformatore, con anima di innovatore, non per impulso reazionario come vuole il mio caro e valoroso amico Fausto Salvatori, il quale spingendo le teorie del Taine ai più estremi e pericolosi sforzi, finisce col trovare un rapporto di correlazione fra il preteso spirito reazionario dello Zuloaga e.... l'*Affare Dreifus!*

I nomi del Goya, del Ribera, del Velasquez li hanno fatti tutti. È evidente infatti che Ignacio Zuloaga li ha studiati e se ne è fatto anche ispirare, ma per carità, non facciamo dei paragoni! Quei tre grandi erano anzitutto dei veri, meravigliosi pittori: Zuloaga, a rigore, non è, fino ad oggi, che un pittore mediocre. Goya? Ci vuol altro: la di lui pennellata grassa, facile, scorrevole è piena di gusto e di delicatezze. Ribera? Ma la pennellata cupa, pastosa di questo maestro infonde una evidenza, una forza, una messa in piano per-

fetta in ogni più piccolo dettaglio. Ribera è rude qualche volta, ma non è mai sgarbato; i suoi toni bassi sono sempre armonizzati con grande finezza, e la pasta del suo colore ha create delle mani di una verità insuperabile.

La rudezza invece dello Zuloaga è più di una volta sgarbata; i suoi toni sono qualche volta male armonizzati e il senso dei piani gli fa spesso difetto. Nel *Picador gitano* quel cappellone giallo nasconde una gamba che non esiste; quel cappello, anzichè appoggiarsi a un ginocchio sporgente, rientra terribilmente nel quadro. In quanto alle mani non una sola mano veramente bella ha dipinto. Nel quadro *I bevitori* la mano (l'unica che si vede) non stringe quel bicchiere: è puerilmente disegnata colle dite tutte uguali e disegnata anche peggio è la mano nel *Picador gitano.*

Velasquez? Quello poi lasciamolo stare nel nimbo di rispetto sacro in cui tutti dobbiamo adorarlo. La pennellata riassuntiva del meraviglioso pittore aveva sempre il massimo della forza e il massimo della delicatezza. Quando con un sol giro del suo largo pennello egli compiva il miracolo di darci quasi tutta intera una figura, nel giro magico il pennello meraviglioso segnava, senza obliarne uno, tutti i rilievi plastici e tutte le particolarità fisionomiche del modello. Ma egli non lavorava mai che sopra una opportuna preparazione che sapeva far trasparire e che gli serviva gene-

ralmente e magnificamente per il chiaroscuro del modellato finissimo.

E poi il colore era tutt'altra cosa! La sua retina era delicatissima e certo nulla aveva a che fare colla retina selvaggia del suo moderno riproduttore. Il quale, ripeto, è un artista originale e potente, ma non è ancora un vero e proprio pittore.

Di tutto quanto espone Zuloaga lo *Studio di vecchio* mi sembra la sua cosa più riuscita per ogni rispetto. Quella figura è mirabile d'espressione e di carattere; è anche la meglio dipinta e quella forse che è messa meglio in ambiente.

In *Danzatrici spagnole* amo la felice osservazione del movimento, specialmente nella vibrazione dorsale della danzatrice che ci volge le spalle.

Zia Luigia doveva diventare popolare e lo meritava per lo spirito, per il *sapor della vita* che esso contiene, ma se le tre figure e specialmente quella zia famosa sono magnifiche di carattere, il quadro tuttavia è piuttosto male ambientato.

Tirando le somme diremo che è con gioia che si vede un artista tanto giovane già così bene incamminato sulla via della gloria, ma non consiglio certo gli italiani a farsene imitatori.

Un'altro pittore spagnuolo che vive a Parigi e che segue tutto un diverso orientamento artistico nel confronto coi pittori spagnuoli contemporanei, è Hermen Anglada.

Perchè ha esposto anche lui tre gitane che danzano ho sentito dire: un imitatore di Zuloaga! E ne è invece tanto diverso! Anglada non solo è un vero pittore, ciò che Zuloaga non è, ma è addirittura un pittore frenetico: egli dipinge con gioia, i colori lo esaltano e creare con essi delle armonie ardite è per lui una voluttà, una gioia sovrumana. Dal punto di vista della foga e della gioia con cui un quadro può essere dipinto, nessuna tela dell'Esposizione contiene tanta emotività creativa e tanto impeto gioioso d'esecuzione quanto il quadro *Gitane* di questo pittore fino a poco fa sconosciuto. Egli dipinge a grande impasto, come a smalto, lasciando audacemente nell'opera la traccia febbrile dell'ardenza creatrice ed esecutivá. Tre figure, quasi spettrali, avvolte in seriche stoffe dai cangianti colori, si muovono come secondo un ritmo strano e misterioso e movendosi e scuotendo i dorsi nervosi, secondo il ritmo seducente, le stoffe dei loro corpi, sul tono cupo del fondo, creano tre diverse armonie di colori: l'armonia di una ardita gamma di verdi, un'altra di una deli-

cata e forte gamma di bleu e infine, nella gitana di primo piano, l'armonia di una gamma di gialli che apparirebbe ancora più varia e viva se il pittore, trascinato dalla foga, non avesse dimenticato di usar parsimonia nei punti più luminosi. Ma dove l'*Anglada* si dimostra ancora più originale e forte è nel quadro *In teatro*. La scena rappresenta l'interno, non di un vero teatro, ma di uno di quei caffè-concerto con giardino, abituale dimora delle *cocottes* e delle loro vittime. E ci sono infatti le une e le altre. È sera. In primo piano spiccano due divoratrici d'uomini, pallide, dalla linea felina, nude le spalle e il seno, spiranti da ogni gesto, dalla *silouette* specialmente, la lussuria e il vizio che le rode. Più lontano, intorno a un tavolo, staccano in scuro parecchie figure di *snobs* slombati, incilindrati, coi grandi sparati bianchi, pallidi in viso, inebetiti nell'espressione del viso e del gesto: quel gesto raffinato e sciocco, che fa sorridere e che fa anche pietà. Al di là si drizza la sagoma verde di una specie di architettura *liberty* e al di là ancora fiammeggia il giardino nella notte, illuminato qua e là dalle luci artificiali. Anche questo quadro è dipinto con gioia e il fondo con una bella ed efficace ricchezza di colore.

Ecco un pittore che andrà forse lontano e sarà bene che il Lettore ne fissi in mente il nome. Certo che lo incontreremo ancora.

MARINE E PAESAGGI. ✤ I critici letterati che ogni tanto hanno bisogno di cangiar simpatia e che hanno impellente attitudine a correre dietro ad ogni novità, unicamente perchè tale, hanno da poco in qua preso in uggia anche Villem Mesdag. Qualche anno fa era ancora per loro (ciò che è ancora effettivamente) il più grande marinista olandese e non c'era lode che non gli fosse turibolata; ma ora invece è già diventato il solito Mesdag, il vecchio Mesdag, il biaccoso Mesdag. Per poco non gli dicono anche delle insolenze. Io credo che tutto questo blatterare a vanvera di gente incompetente non farà certo perdere al Maestro nè il sonno nè l'appetito; egli ha troppo sicura coscienza di aver inviato quest'anno a Venezia delle cose veramente belle, nè è possibile che egli supponga che non ci siano abbastanza artisti sulla laguna che stimino e apprezzino l'opera sua a seconda del merito. Se quei

signori critici-iconoclasti avessero qualche attitudine a capire ciò che sia una vera pittura, vorrei fare loro ammirare con quale esemplare, magnifica semplicità di mezzi, giunge il Mesdag a tradurre degli effetti apparentemente complicati; io vorrei fare ammirare loro la bellezza sintetica di certi segni che sono vere unghiate da leone; vorrei fare loro osservare quale mirabile giustezza di toni, di rapporti e di valore siano contenuti in queste tele, che sembrano e sono effettivamente eseguite con tanto poco abuso di colore e con tanto sprezzo di ogni volgarità.

Davvero che per ferire il Mesdag hanno scelto quei letterati una cattiva occasione!

Quanto il Mesdag sia grande e quanto difficile sia dipingere il mare deve sapere certo Hans Bartels, che in un grande quadro *I cavalloni* ha tentato di rendere la poesia e l'impeto dei marosi infuriati. Ma l'effetto non fu raggiunto: l'onda si rompe in schiuma biaccosa senza luminosità e senza grandiosità. E anche il tecnico — nell'audace esperimento — non riesce a mostrare il suo eccezionale valore; eppure un tecnico originalissimo e potente è Hans Bartels e lo può provare la sua *Lattivendola di Dordrecht* eseguita con molta abilità e con squisitissimo gusto.

Un quadro di una rara efficacia e di una mirabile evidenza rappresentativa è *Sulla spiaggia di Katwyk* dell'olandese Sluiter: quattro grossi

cavalli che colle estremità immerse nell' acqua trottano per trasportare una barca lungo la spiaggia. Perfetto il vario movimento dei cavalli, ben posti su quelle larghe groppe quei due rustici cavalieri. Il tutto è veramente immerso nell' atmosfera marina, in un ambiente vasto e grandioso. Il quadro sarebbe perfetto se la tecnica di questo pittore fosse un po' più interessante. Quanto avrebbe fatto bene a questa tela la rude tecnica a grande impasto così cara all' Israels e che serve così mirabilmente per creare quell' aria ambiente che sa di salsedine e che sembra emanare dall' ampio e misterioso respiro del mare! In ogni modo c' è da compiacersi del nuovo acquisto fatto, nello Sluiter, da Venezia ed è da augurarsi che questo valoroso pittore diventi dei nostri più assidui e fedeli espositori.

L' italiano Alberto Beniscelli ha una piccola marina magnificamente sentita. Il Beniscelli è un incontentabile, un continuo ricercatore. Questa sua marina risente tanto dell'incontentabilità, che della instancabile ricerca e se nell' uso dei mezzi tecnici non pare che ancora abbia trovato il pittore tutto quello che egli vorrebbe, tuttavia questo suo quadretto è fra i più luminosi, fra i più arditi e fra i più moderni di tutta l' Esposizione.

Per affinità di genere possiamo includere nelle marine anche il quadro *Tre pescatori* di quel Maestro che è Ancher Michael. Tre busti di pescatori

al Sole sul fondo illuminato del mare. Quale tranquillo e possente lavoratore è questo danese! In lui niuna smania di imporsi all'attenzione con mezzi estranei all'Arte vera: non titoli strani, non cornici strane, non tecniche paradossali, non soggetti straordinari. Pochi artisti sono sinceri quanto lui: arriva perfino a non conoscere o a sprezzare le malizie del suo mestiere. Viceversa quale visione netta del colore, quale sicurezza tecnica del rendere tutto quello che vede e quali belle teste ricche di verità e di carattere! E che evidenza di Sole e che bei rapporti fra le luci e le ombre, fra le figure e lo sfondo! Un vero Maestro!

Fra gli italianii il Fragiacomo, che fu tante volte felice poeta del mare, anche in questa occasione ha tentato di riaffermare la bella riputazione con opere nuove. Anche il Fragiacomo ha il dono sacro dell'incontentabilità e ciò lo salva dal riprodursi, ciò lo spinge a continue ricerche e a continui tentativi. A dire il vero però nessuna delle opere da lui esposte quest'anno ha il potere di vincere i ricordi delle migliori opere del passato. Il suo ampio quadro che porta per titolo *Mare*, contiene dei bellissimi dettagli, specie in primo piano ove l'onda principale ha delle increspature osservate e rese con una rara finezza, ma nell'insieme non ha sufficente ampiezza e lascia freddi. Più ricco di vibrazione e di vita è il quadrodel *Riflesso*;

buono il *Ritorno dalla pesca*, convenzionale invece il *Notturno*. Il Fragiacomo ha fatto in un' apposita Sala un' Esposizione assai ricca di cose sue; torna quindi opportuno di parlare qui anche delle altre sue simpaticissime tele. La nota caratteristica del Fragiacomo non è la forza, ma la finezza e la distinzione e infatti un gioiello di finezza distinta è il piccolo quadro *Glicina*. E belle e fine pitture sono anche *Una casetta bianca*, lo *Stagno*, e l'*Alba*, mentre invece giudico freddo e senz' aria il quadro dei *Vecchi amici*. — Il quadro *Riposo* lo vedemmo e lo ammirammo già a Torino anni sono: è un bellissimo dipinto, ricco di sentimento, delicatissimo di colore e mirabile di fattura. Siamo lieti che quest' opera sia stata finalmente acquistata per una Galleria.

Il Belloni — specialista in fatto di marine — espone in *Sole riflesso* un tentativo ardito non riuscito che in parte. Efficace, se si vuole, lo scintillìo del mare, ma ottenuto con mezzi non eccessivamente simpatici; di più quel mare anzichè fluido appare qua e là denso e corporeo.

Marine di minor importanza e come mole e come soggetto, espongono parecchi altri: così Eugenio Benson la cui *Visione* è molto fine, ma un pò ammalata di lebbra commerciale; un delicato acquerello espone John Terris; una rosea luminosa delicata marina ci fa ammirare quel fine artista che è l' americano Alexander Harrison;

mentre il tedesco Hans Petersen nel suo *Alto mare al tropico* espone una tela diligente e distinta, ma dove per altro manca il vero ampio respiro e la visione sterminata dell'alto mare. Il Millo Bortuluzzi (che finì nella Sala dei rifiutati) ha due marine: una veramente più da negozio che da Esposizione, ma un'altra un po' troppo bassa di tono forse, ma di ottimo gusto e che meritava miglior sorte. Il Brugnoli, invece, meritatissimamente messo fra i rifiutati, ha tre canali uno più commerciale dell'altro. Il vecchio Ciardi ha avuto la cattiva idea di dipingere il *Bucintoro* senza aver in testa un quadro originale: ne è quindi venuto fuori una tela più brutta che bella e anche di scarso effetto decorativo. Lo Scattola ha un buon quadro intitolato *Velieri in Canale della Giudecca* e il toscano Discovolo una marina più luminosa forse che fluida, ma bella e fresca di colore. Sono esposte anche due marine di Mosè Bianchi, ma non so come così patite, così modificate dal tempo, le abbiano volute esporre.

Anche Sorolla espone due piccoli quadri di soggetto marineresco, ma in entrambi c' è grande violenza di colore più che vera luminosità. Nell' *Effetto di sole sul mare* toglie luce l'opacità della parte superiore che è attraversata da una tela, la quale è dipinta compatta mentre dovrebbe lasciare trasparire la luce con tanto Sole che la illumina dietro.

Più di novanta pittori, fra italiani e stranieri, espongono dei paesaggi con figure o no e chi ne espone due, chi tre, chi quattro e anche più. Vede ognuno che è materialmente impossibile dare un giudizio singolo intorno a ciascun pittore e a ciascuna opera. Del resto da tanti minuscoli giudizi quale utile per la Critica potrebbe derivare? L'Artista moderno è molto scansafatiche e da ciò la ragione per cui tanti, troppi, si danno di preferenza al paesaggio, che concepito col meschino e crudo criterio verista è fra tutti il genere più facile e quello che lascia all'interprete maggiore libertà. Ci limiteremo per nostro conto a raccogliere in queste pagine soltanto le impressioni più vivaci e più profonde, lasciando volontariamente da parte tutte quelle opere mediocri o comuni che se pur sono lodevoli non ci dicono nulla di speciale.

Fra gli artisti che coltivano il paesaggio animato da figure Charles Cottet occupa assolutamente un posto a parte: la sua originalità è profonda e veramente sentita. Il suo *Uffizio di sera in Bretagna* è un quadro molto curioso: curioso per il modo con cui fu sentito questo vespero di rara solennità; curioso poi per i mezzi tecnici di cui il Pittore si è servito: il quadro infatti è dipinto ad olio, con colore molto diluito, sopra carta da pastello

resa impermeabile con una passata di vernice. L' impressione è di una pace solenne, di un silenzio mistico grandioso. Parecchie figure incappucciate e nere che si avviano verso la chiesa aggiungono alla scena solenne la nota inquietante del mistero.

Del tutto diverso l' altro suo gran quadro *La processione di S. Giovanni in Bretagna.* È un quadro questo che molti non hanno saputo comprendere. La processione si svolge sotto il sollleone: il Cottet con ardita forma sommaria ha diviso il suo quadro in due sole zone: una di gran luce, una di grande ombra. Le zone intermedie sono deliberatamente escluse.

Tutto ciò è molto ardito e quasi violento: da una parte urta ogni retto concetto scolastico, dall' altra offende tutti coloro che alla conquista del Sole e a studiare la graduatoria della luce nell'ombra, hanno dedicato anni e anni di esperienze e di studi personali. La quistione è grave: per fortuna il quadro del Cottet è talmente ricco di pregi che al di là della quistione tecnica può farsi ammirare anche dai suoi avversari.

Poche volte come in questa tela mi fu dato di veder resa con evidenza la psicologia di una intera folla. È nota la religiosità dei contadini bretoni! Nessuna forza li ha piegati mai: nella loro fede e nei loro pregiudizi contadineschi sono rimasti fedeli, fermi, come torri che non crollano. Ebbene Cottet ha saputo trasfondere nella sua vasta tela

questa meravigliosa costanza; nelle figure delle giovinette di primo piano come nella folla lontana, — che pure è segnata con delle semplici macchie di colore — il sentimento animatore è uno solo: quella è una vera processione; tutti, dai vicini ai lontani non pensano che una cosa sola, la glorificazione del Signore!

A prima impressione quelle figure di bambine sembrano tutte uguali. È una sensazione che da anche la verità. Effettivamente sono tutte diverse. Guardate, per esempio, in primo piano la prima figura di fanciulla, quella che legge un libro di preghiere. Procede con una compostezza intelligente. La sua vicina invece cammina colle mani incrociate sul grembo: cammina composta, senza distrarsi, come le hanno insegnato che si sta in processione, ma la sua fronte, i suoi occhi tradiscono una mente vuota. Più a destra ancora una bambina più piccola procede composta, ma curiosa, osservando e seguendo collo sguardo tutti i capricci della fiamma della propria candela.

Non mi si parli dunque di uniformità: c'è una grande varietà e una grande unità e ciò forma il fascino di questa tela poderosa.

Sempre molto interessante e vario il Dettmann. Quanto spirito in quelle *Ragazze dell'Isola di Fohr*, quanto simpatico il suo acquerello *L'aratore*, ove per altro sono aggiunti parecchi abili tocchi di pastello e di tempera; ma soprattutto quanto

efficace il *Colpo di vento* in cui si sente quasi lo sforzo che quella vecchia, appoggiantesi al muro di una casa, deve fare per procedere innanzi... contro il vento che imperversa. È uno schizzo, un'impressione più che un vero quadro, ma quanta sincerità e quanta forza in quei pochi palmi di tela dipinta!

Sempre delicato, fine e aristocratico l'East, ma al di sotto dei ricordi che il suo nome evoca in noi e il Fisher sempre più elegante e malizioso che non sincero. Un pittore italiano che comincia a mettersi meritatamente in evidenza è Bianco Pieretto. La sua *Chiesa del sogno* nella sua misurata semplicità, ma specialmente il suo piccolo quadro *Neve sulla Senna* che è franco, forte e luminoso, denotano che l'arte del paesaggio potrà avere in lui un interessante e serio cultore.

Uno dei paesaggi più sinceri, più evidenti, più forti di tutta l'Esposizione è indubbiamente *La chiesa di Woldelgem* di Georges Buysse, uno dei vecchi amici dell'Esposizione veneziana; ma gli Esteti finsero di non accorgersene. Eppure la tecnica, per quanto semplice, non lo è forse tanto quanto quelli credono e l'impasto del colore è ricco e disposto sulla tela con un raro sentimento dei piani e combinato con uno squisito senso dei colori e dei toni. Forse che gli Esteti credono molto facile il possesso di queste qualità? Oh! se tentassero tutti quanti di sporcare un poco di tela ogni tanto!

Uno stilizzatore del paesaggio, distinto ma freddo, è lo svedese Otto Hesselbom: dei tre quadri che egli espone è, per me, più simpatico e significativo il paesaggio *Vista del lago*. Stilizzatore in qualche misura è anche il tedesco Richard Kaiser, ma dotato di un bello spirito caldo e vivificatore. Il suo *Vecchio castello in Holstein* con un bel lago e un ampio bellissimo cielo è infatti uno dei paesaggi più freschi di tutta la Mostra.

Un'artista che merita un cenno speciale è il cremonese Antonio Rizzi, che si è dedicato con gran forza al paesaggio animato da figure. Si tratta di un artista che lavora con una grande facilità e che è dei pochi — purtroppo! — che dipingono effettivamente sul vero. Il suo quadro *Sui monti* ove una formosa contadina, scendente con lungo e sicuro passo da un pendio, manda un acuto grido nello scorgere vicino al suo piede nudo le spire viscide di una serpe, può essere giudicato poco interessante come soggetto, ma è documento di una mirabile facilità esecutiva nella sua fattura larga e sommaria, e nel medesimo tempo simpatica e distinta.

Il suo quadre *Granoturco sull'aia* col suo intenso effetto di Sole è stato molto discusso. Si gridò all' imitazione del *Riso* del Maliavine. E' probabile che se il Rizzi non avesse visto quel quadro reso celebre dalle polemiche vivacissime, non gli sarebbe forse venuto in mente di dipingere questa

sua tela. Questo si. Ma l'accusa di plagio sarebbe ridicola perchè non c'è plagio di soggetto, non c'è plagio negli effetti di colore e, a rigore, non c'è plagio di tecnica. Se togli qua e là qualche eccessiva sprezzatura la tecnica di questo quadro è quella delle altre tele del Rizzi e non è quella del Maliavine, che in fatto di sbozzettare alla diavola (sia pure con genialità) rimane ancora assolutamente senza rivali.

Nel quadro del Rizzi l'effetto violento del Sole è ottenuto con rara efficacia e tutto il fondo e parecchie figure intermedie sono dipinte con vero valore. Peccato che la fretta e l'impeto con cui il pittore ha condotto sul vero il suo lavoro, lo abbiano spinto a certi gravi errori che deturpano, in parte almeno, un quadro così ben sentito e concepito. Ci sono teste che per la loro dimensione sono fuori di piano, cito, per esempio, la testa dell'uomo che ride e che è molto più grossa della testa di contadina che gli sta davanti. Ma il danno maggiore è da attribuirsi alla brutta, grande figura contadinesca di primo piano che è orribilmente disegnata, sgraziata, sproporzionata e mal dipinta.

In ogni modo si tratta di un giovane di molto talento e meritevole di ogni appoggio.

Quando Luigi Selvatico espose per la prima volta e parve a molti una rivelazione, io, non per mal volere certo, pure largendogli una lode, che era meritata, feci le più ampie riserve. Dissi special-

mente che il suo quadro era non un vero quadro, ma un semplice studio ottimamente eseguito e espressi anche il dubbio che non fosse tanto vicino il giorno in cui questo pittore avrebbe potuto darci davvero un « quadro » autentico.

Sono passati parecchi anni da allora, ma Luigi Selvatico non ha progredito in modo palese e anche quest'anno il suo quadro *Macchine sotto pressione* è di interesse scarso sia come soggetto che come tecnica.

Il Baertsoen quest'anno fu una delusione e ben poco ci disse Max Liebermann.

Interessò invece moltissimo lo svedese Paul Graf, non tanto coi suoi quadretti *Il Canale* e *Al sole*, sebbene molto sinceri, quasi ingenui, ma luminosissimi, quanto per il suo quadro *I filosofi* e che rappresenta, in un effetto di sera, due operai appoggiati alla balaustrata di un ponte. E in vero il quadro è pieno di sentimento e indovinatissimo.

Vittore Grubicy ha potuto — finalmente — esporre un intero gruppo di dieci dei suoi originali e interessantissimi paesaggi. Per un pezzo si trattò il Grubicy — che quando vuole è anche un ottimo Critico d'Arte -- come un semplice dilettante, non come un vero pittore. Non c'è distinzione più stupida e più oziosa! Sono pittori tutti quelli che dipingono e dipingono bene con una bella nota personale. L'aver percorso tutti gli studi in qual-

che Accademia non è certo, oggi, uno speciale titolo di merito. Troppi oramai in Italia e fuori sono coloro che hanno saputo farne a meno e perciò l'insistere sulla stupida distinzione è semplicemente ridicolo.

Vittore Grubicy è un vero e proprio artista, di più un artista originale che ha una visione propria, un sentimento proprio e una tecnica propria. Egli ha saputo risolvere il problema della luce e specialmente quello della prospettiva aerea senza seguire la falsariga di nessuno: non è certo questo per lui un vanto indifferente.

Nel gruppo troppo esiguo dei pittori impressionisti il Pissarro, specialmente colla sua *Piazza del teatro francese*, si fa rimarcare facilmente. Non molto lontano da lui il Raffaëlli espone *La porta S. Denis a Parigi*. Non è possibile non rilevare la paternità spirituale del Pissarro e bisogna anche convenire che il padre era più sincero, più luminoso del figliuolo. Questi ha meno ingenuità, ha più malizia, ha più sviluppato — come vuole l'età moderna — il senso che chiamerò illustrativo; ma per mio conto preferirò sempre alla *Porta* del Raffaëlli, la *Piazza* di Camille Pissarro.

Fra i lumimisti belgi Emile Claus è forse quello che da maggior tempo è fedele alla tecnica divisionista: lo fu nell'ora in cui quasi tutti lo erano un poco: è rimasto tale anche ora in cui la bandiera del divisionismo puro è già stata disertata

da quasi tutti i suoi fedeli. La fedeltà è una cosa relativa anche in pittura come in amore: si è fedeli fin che si può, poi si cede alle novelle tentazioni. E le tentazioni per i moderni sono davvero infinite. Ma come si da qualche volta il caso raro di amatori fedelissimi senza macchia e senza rimorso, così si da anche il bel caso, qualche volta, di pittori fedeli alla propria tecnica indipendentemente dal vento della moda.

Dei due grandi quadri del Claus l' *Orto fiammingo* è luminoso, ma crudo e acerbo nei verdi ed è imbruttito da due figure del primo piano che giudico, sinceramente mal disegnate e mal dipinte; ma l'altro suo quadro *Autunno* va giudicato, nella sua grande arditezza, come una magnifica prova di talento. Naturalmente un grande effetto di Sole entro un bosco non fitto e che lascia perciò che la irruente onda solare lo innondi tutto, è uno di quei soggetti che non si possono riprodurre intelgralmente, ma che si riproducono in via di approssimazione sacrificando qua e là qualche lembo dell' irraggiungibile verità. Ma il Claus ha saputo approssimarsi moltissimo a tale verità facendo i minori sacrifici e così il Sole abbagliante investe la foresta autunnale, ove i verdi e i gialli si alternano con simpatica e ben calcolata varietà.

Includendo fra i paesaggi, per similitudine, anche le scene che si svolgono all'aperto nelle piazze o nelle strade, torna utile fermarci un istante da-

vanti al quadro di Lucien Simon *L' Indovina*. In questa tela il Simon si valse di analogo procedimento a quello usato dal Cottet nella sua *Processione*, cioè divise il suo quadro in poche zone di luce e di ombra senza troppi passaggi intermedi. Tale procedimento è sempre un poco pericoloso: questo quadro, per esempio, non è così luminoso come si vorrebbe e perciò interessa soltanto per il carattere che il pittore ha saputo infondere nelle varie figure.

Il Sorolla, che nei due quadretti di soggetto marinaresco non aveva riaffermate le note sue qualità, si riabilita colle *Rappezzatrici di reti* ove ha saputo effondere molta vita e una bellissima luce.

Il russo Stabrowski ha avuto perfino l'onore di vendere un suo quadro a una pubblica Galleria: confesso però che, pur non contestando a questo pittore nobiltà di intendimenti, mancherei di sincerità se non dicessi che tale onore mi è parso davvero molto eccessivo.

Faccio invece omaggio all' americano Alexander Harrison di cui lodai già una marina e che in *Mattino nebbioso* ha una tela molto bella e poetica e, quel che più preme, molto sincera.

Altrettanto si deve dire del Neyahardt che espone il più delicato effetto di luna e del Davanzo che ha inviato un bellissimo effetto di neve, eseguito con molta finezza a tempera.

Un pittore invece che non so come giudicare è lo svedese Eugène Jansson. Egli ci presenta certi intensi effetti di colore a base di gradazioni infinite di colbalto, di bleu e d'oltremare, che in coscienza si desidererebbe di poter dare un giudizio dopo parecchie constatazioni sugli effetti di luce in quel lontano paese. Certo però che si tratta di un artista che ha a disposizione, come forza creatrice, una grande originalità di sentire e una simpatica ingenuità. Della forza dell'artista risponde l'autoritratto che posto nella Sala del Ritratto moderno avrebbe potuto starci degnamente e figurare molto di più.

Pittore fine, di gusto antico, è il Ménard il cui *Fine d' Estate* è un quadretto ricco di sentimento e di poesia delicatissima.

Gli italiani naturalmente si sono dati con frenesia al paesaggio che è il genere che si fa più presto, che costa meno, perchè non provoca dispendio di modelli e che è forse quello che si vende di più.

Non so dare loro torto nelle condizioni dure in cui si svolge la loro vita materiale; deploro però che si siano dati quasi tutti all'imitazione dell' Arte straniera.... o all' imitazione fatta in famiglia copiando la maniera o la tecnica dei pittori più fortunati. Certo che il Chitarin (che figura fra i rifiutati) ha dato una bella prova di abilità riproduttiva quando coi suoi tre quadri *Ultime luci,*

Le cose morte e *Lo stagno* riprodusse quasi integralmente la tecnica del nostro grande Fontanesi; ma lo spettacolo stringe anche il cuore quando si pensi che si tratta di un artista che potrebbe fare delle bellissime cose non imitando nessuno, ma guardando e studiando semplicemente il vero.

E altrettanto deve dirsi del Castegnaro che nelle sue *Tabachine* ha copiato il Tito, del Romiti che ha preso la tecnica a Plinio Nomellini, dei Longoni che segantineggiano entrambi a più non posso e di tanti altri che riproducono olandesi e scozzesi.

Il Vianello espone due bellissimi quadretti: *Sera di pioggia*, che io preferisco per il bel mistero della fattura, e *Notte di Luna;* il Tessari (anche lui relegato fra i rifiutati) ha un buon paesaggio intitolalo *Il Pelmo*, un po' comune di tecnica, ma buono di toni e di colore; il Bezzi ha cinque delle sue tele sbiadite, che sono certo delle distinte e buone cose, ma che colla loro esasperante cifra attestano della immobilità in cui si compiace quest'artista valoroso, da cui ci attendevamo ben più vigorose e più svariate prove d'ingegno.

Una pittrice che espone per la prima volta a Venezia, ma che dimostra molto gusto, è Emma Ciardi la cui pittura è simpatica, forte e punto femminile. Il fratello Beppe Ciardi è invece quest'anno assai inferiore a sè stesso, nè pari alla sua riputazione si dimostra il padre, il vecchio e

glorioso Guglielmo. Il Laurenti in *Preludio* espone un quadro che sarebbe banale se non fosse nobilitato dalla fattura. In quanto alle sue *Armonie della sera* troviamo la piccola tela molto fine e delicata di colore e anche molto simpatica.

Il Sartorelli è diligente ma freddo, nel *Meriggio d'autunno*, ma *Nel bosco* (deturpato da un vetro che riflette pavimento, divani, persone e che impedisce ogni esame completo) riesce a rivelare la delicata anima di poeta che egli possiede e anche la tecnica ha dei misteri e delle seduzioni ineffabili. Della *Campagna bionda* dello Scattola direi un mondo di bene, se non vi sentissi troppe reminiscenze e altrettanto dico del *Ballo in campagna* di Mario Volpi.

Marius Pictor ha fatto quest'anno del barocchismo della peggiore specie: è sgraziato, fantastico, macabro, ma nè la sua fantasia, nè le altre diavolerie sue hanno vero spirito e vero sapore e in quanto al famoso smalto veneziano confesso sinceramente che nell'uso pratico e moderno mi sembra più atto a recar danno che grandi benefici. Ma oggi è di gran moda e bisogna subirlo.

I paesisti piemontesi (salvo qualche eccezione) si dimostrano in isfacelo. Il Calderini è logoro, oleografico, opaco; il Chialiva appare come un genuflesso al mercato e alla bottega; il Delleani che fu maestro nel sentimento del colore — specie negli infiniti suoi studi — appare ora nero, stonato,

convenzionale e antipaticissimo col suo dozzinale simbolismo ascetico di maniera; Filiberto Petiti si palesa senza vigore, convenzionale e discretamente oleografico anche lui. Il solo Tavernier si dimostra fresco e moderno, ma lui pure non rinnova i successi dei suoi primi quadri, che hanno fatto tanto rumore.

Il Pellizza si ispira nel suo *Idillio primaverile* all'Albani come soggetto: di nuovo e di suo aggiunge le vestimenta alle figure dei bimbi danzanti intorno a un albero e la sua tecnica divisionista che oramai va cantando, anche sulla sua tavolozza, un'armonia in sordina.

Tito tiene inalterato il suo posto nei suoi piccoli quadri; Miti Zanetti con parecchie belle macchie vibranti aggiunge riputazione al suo nome; Bazzaro invece accenna più a tornare indietro che a procedere innanzi, nè il Belloni certo si sorpassa.

Il Cairati invece espone quattro fra le più forti pitture che abbia mai esposte. Fra tutte prediligo *Mura abbandonate* dove c'è una bella ricchezza di colore, dei bellissimi impasti e un senso dei piani francamente mirabile. Bello molto è anche il *Tramonto in pineta* e interessante, nel suo cupo mistero, *Il Cavaliero nero*. Poco invece mi convincono i *Filari di platani a Ravenna*.

Il Carcano anche lui è immobile e accenna forse a voltar le spalle alla gloria. Peccato!

Pietra Chiesa mantiene il suo posto col suo trittico *La festa vespertina*, ove specialmente il pannello di sinistra appare assai delicatamente illuminato da una bella luce diffusa; ma Adolfo Feragutti appare vecchio e stanco e di nessun interesse. Così pure deve dirsi di Pompeo Mariani e al Mentessi diremo che è oramai tempo che egli cerchi per le sue delicate tempere altra aspirazione, che non sia l'eterno abbracciamento di mamma e di figliuolo. Una parola di elogio è ben meritata da Lodovico Cavalleri la cui *Brezza vespertina* è davvero seria e ottimamente sentita.

Dei toscani l'Antony de Vitt è sincero e anche forte, ma un po' freddo, forse perchè la sua pittura difetta d'aria ambiente; il Cannicci si dimostra come sempre serio e fine di colore, ma come al solito le sue tele sono deboli nei piani e mancano di vigore; Galileo Chini si rifà dell'insuccesso del suo quadro simbolico con un bel effetto di neve, ove con giusta parsimonia furono usati qua e là i colori solidi ad olio del Raffaëlli; il Fattori non supera sè stesso, ma dimostra sempre il suo grande valore come disegnatore; il Tommasi ci si presenta invece progredito e più simpatico con *L'addio al Sole* che è molto fine e luminosissimo e che potrebbe fare onore anche a qualche illustre scozzese; dei due Gioli, Francesco ha in *Vita* un grazioso idillio famigliare e Luigi nei suoi tre quadri si rivela fra tutti i toscani quello che ha

più sviluppato il senso dell' aria ambiente ottenuta con una tecnica veramente personale. Dei tre preferisco il *Tramonto* che avrei però desiderato un po' più forte, un po' più deciso nel primo piano.

Dei meridionali c' è poco da dire. Alceste Campriani è forte in *Spigolatura*, dipinto secondo la sua vecchia maniera, ma nei quadri dove ha cercato di rinnovare e di rinfrescare la sua tecnica non riesce nè a piacere nè a convincere. Discreto appena *Sul Serchio*. Il Casciaro ha tutta una serie di pastelli: alcuni di questi sono buoni, cito ad esempio, *Dal Tanagro* e *il Tevere*, ma l' abuso che egli fa di certi effetti, l' abilità manuale sostituente la sincerità e l' uso anche di certi brutti artifici che sanno di cifra, allontanano dai suoi quadretti la nostra naturale simpatia.

Del Michetti si hanno soltanto alcuni disegni modestissimi e del Caprile e del Lojacono meglio non parlare.

Nella Sala del Lazio il Carlandi tiene naturalmente un posto notevole. In vero pochi artisti furono dotati come questo pittore da tanta facilità e da tanto buon gusto. Eppure egli non ha dato che assai meno di quello che poteva dare, tenuto conto dell' ingegno e della grande passione per l'Arte sua. Perchè? Le ragioni sono forse da ricercarsi nell' ambiente speciale nel quale si è svolta la sua vita. Certo in ogni modo che Egli, contro

ogni speranza, è rimasto sempre elegante, ma superficiale; distinto, ma improvvisatore: i suoi grandi quadri a olio non valgono spesso quei suoi rapidi acquerelli ove senza economia diffonde tutta la spontaneità artistica che ha infusa eccezionalmente in lui mamma natura.

Il Coleman si ripete e ci appare oggi assai meno interessante che in passato; Coromaldi — che espone a Venezia per la prima volta — ha una simpatica piccola tela a cui ha dato per titolo *La vela*. Espone anche un grande quadro, ma di esso parleremo nel capitolo seguente. Il Nardi ha avuto il torto di mandare a Venezia il suo superficiale *Tramonto nella campagna romana*; Giuseppe Raggio invece nella sua *Masseria in viaggio* espone uno schizzo ricco di evidenza, di movimento e di sapore: sa proprio di vita osservata sul vero.

E ora eccoci a parlare del Sartorio. Lamentai altrove come, con dubbio cameratismo, egli si sia preso più di un terzo di tutto lo spazio disponibile e deplorai anche che la Presidenza sia stata tanto debole da permetterglielo. Perchè si può ammettere, in via di eccezione, che sia accordato ad un artista illustre spazio in quantità, ma ammettiamo gli che sia accordato solo nei casi in cui l'artista ne abbia bisogno per dimostrare, con quadri tutti diversi, la svariata attitudine del proprio talento. Ma qui il caso è ben diverso: il Sartorio non fece che disegnare quadri e disegni tutti di uno stesso

tipo e quasi tutti, sinceramente, più mediocri che belli. Via! diciamo una schietta parola: il gran quadro bucolico del Sartorio, che occupa tutta la parete del fondo, è assolutamente una cosa mancata. Poteva eseguirlo più grande ancora oppure della normale grandezza di un disegno e sarebbe stata la medesima cosa; anzi ridotto in piccolo avrebbe acquistato indubbiamente. Così è povero e meschino anche come semplice partito decorativo. Nè le strombazzate tempere — ove la cifra è così manifesta — sono delle grandi cose. Sono alcune buone, altre sono modeste, se si deve dire, senza riguardi, tutta la verità.

Che dire poi della scoperta che la *silouette,* il gesto, salvo qualche leggera modificazione e lo spirito della famosa Gorgone di quattro anni or sono sono stati presi di sana pianta dalla *Ninfa del bosco* di Nino Costa? Oh! no egregio Sartorio, non è con simili metodi che ci si dimostra buoni camerati e che si mantiene salda la propria riputazione! Voi siete un grande artista che cominciano a vedere della grandezza ordinaria.

Pittori d'interni e di costumi. Gli interni sono pochi e salvo qualche eccezione sono anche molto modesti. Gli olandesi stessi, che per mirabile e sempre coltivata tradizione si sono conservati maestri in questo genere, brillano in questa occasione per la loro assenza. Il maggior numero di interni (includendo anche i generi affini) e anche i migliori ci sono offerti dalla Germania. Cito innanzi a tutto il tedesco Kuehl la cui *Bottega del tornitore* (che appartiene alla Galleria Knorr di Monaco) è forse più ariosa che veramente luminosa, ma contiene delle belle finezze di colore e un giusto senso dell'aria ambiente. Un quadretto che appartiene alla stessa sopracitata Galleria e che è molto curioso, espressivo e suggestivo, è quello del tedesco Julius Diez e che porta per titolo gli *Spettri*. Una schiera di strani macabri mostri incappucciati conduce una vittima femminile, perfettamente ignuda, verso una porta miste-

riosa, oltre la quale deve compiersi certo qualche terribile e diabolica funzione.

Un bell' interno animato da figure presenta pure l'ungherese Halmi che espone quest' anno per la prima volta in Venezia. Il soggetto è umile: un barbiere di campagna con gran cura sta tosando i capelli a una piccola bambina che subisce quell' operazione con manifesta avversione. Una contadinella, posta in primo piano — a cui la bambina deve essere stata affidata — assiste alla tosatura consolando del suo meglio la povera vittima del barbitonsore. Ma l' importanza di questa tela non risiede nel soggetto, sta tutta quanta invece nella fattura che è davvero mirabile. Una bella, luminosa armonia argentina avvolge e investe tutte le figure e l' ambiente e la tecnica, sagacemente variata, con rara conoscenza delle leggi della prospettiva aerea, (che deve esistere anche negli ambienti chiusi) fa sì che in questa tela ci sia un'evidenza di piani quale forse non si riscontra in ugual grado in nessun altro quadro di tutta l'Esposizione.

Davvero che la Mostra di Venezia ha fatto nell' Halmi un acquisto preziosissimo. Due altri bellissimi interni presenta anche il tedesco Hermanns e includendo, per affinità, in questo capitolo anche tutta una scena che si svolge in una Sala di Assise, potremo spendere una parola di elogio per l' abilità manuale pittorica del tedesco Brütt, sebbene il suo quadro appartenga effettivamente a un genere

d'arte che ha ormai fatto decisamente il suo tempo.

Il Roll, che apparisce in manifesta decadenza, è fiacco e insignificante anche nella sua scena di interno *La pappa*, mentre Emile Blanche colla sua graziosa *Berenice davanti allo specchio* e cogli *Studi per la Berenice* si dimostra animato da un bellissimo fervore e da un ottimo, aristocratico, delicatissimo gusto.

Un pittore che nel suo *Interno rustico* non avevamo nè riconosciuto nè sospettato è Jef Leempoels. È la prima volta che vediamo degli interni di questo originale pittore belga: certo non avremmo immaginato che ci avrebbe offerto un interno di carattere olandese.

Degli italiani il Marchesi espone *Nel coro*, un interno di nessun interesse e modesto anche come fattura; Alberto Pisa un interno di chiesa e un interno di casolare, ma entrambi queste opere si elevano di poco sulla mediocrità; chi invece ci presenta un buon interno è Domenico Pesenti, che è uno specialista in materia; ma la sua *Chiesa di S. Maria in Esine* è perfidamente esposta e non può quindi farsi valere come merita.

Tutta una magnifica serie di interni magnifici espone Angelo Morbelli. Questo tecnico originale e potente ha voluto colle sue sei tele dipingere in ciclo il *Poema della vecchiaia*. Vi è ottimamente riuscito e i suoi interni per l'originalità della tecnica

e per la delicatezza dei motivi lasciano in tutti quanti una profonda impressione.

Possiamo includere fra gli interni anche il quadro di Lionello Balestrieri, ma per poter dire che egli non rinnova certo i successi del *Beethoven* e per deplorare che egli, giovane com' è, non faccia nessun tentativo per rinnovare efficacemeute la propria tecnica che sa sinceramente di muffa e di stantìo.

Fra i romani il Noci ha — in un interno assai bene sentito come luce — un delicatissimo nudo femminile e il Coromaldi nel suo grande quadro *Lo specchio e la donna* dimostra di possedere una bella nota personale, sebbene come colorista ci sembri, in tutte le cose, sue eccessivamente monocorde.

L' Innocenti — che ha certo molto ingegno — ha bisogno di diffidare, e molto, delle sue stesse qualità; deve combattere la sua tendenza ad innamorarsi dei suoi abbozzi e deve curare, assai più che non faccia, la forma che fa da tempo difetto in quasi tutti i suoi ultimi lavori

A me le cose ardite sono sempre piaciute, ma le informi le ho sempre detestate.

Di pittori di costumi non c' è da segnalare (del Von Faber du Faur parleremo a parte) che l' inglese Dudley Hardy che espone due quadri, uno piccolo intitolato *Gli oziosi* e uno grande intitolato *I mori in Spagna.* L' Hardy è un orientalista che

ama dipingere sul gusto degli antichi. Ha però una tecnica tutta sua che negli *Oziosi* è ancora più evidente : una tecnica apparentemente misteriosa e complicata, nel fatto invece di una semplicità, di una sommarietà e di una spontaneità proprio eccezionale. Con poco simula il molto e in questo rivela naturalmente le qualità di un maestro.

⁂ ⁂

⁂

I PITTORI MORTI. ✤ Troppi morti hanno preso il posto dei vivi: le Esposizioni devono essere in massima un'accolta di opere fresche e contemporanee. Si comprende ogni tanto qualche grande Mostra retrospettiva, quando, come nel caso del Fontanesi, si tratti di rendere giustizia a un grande pittore quasi sconosciuto; ma quando non ci sia una suprema ragione bisogna che la Presidenza resista alle pressioni dei troppi interessati.

In Italia come c'è la monumentomania così c'è pure la tendenza a fingere grandissimi anche i semplici buoni pittori rapiti dalla parca agli amici e all'Arte. Il Vannutelli, per esempio, è stato un buon pittore, ma non meritava l'onore che gli venne reso da Venezia; e il Muzzioli e il Serra si dovevano lasciare stare tranquilli nel paludamento della loro gloria e non rimetterli in circolazione per le Sale di Esposizioni in un'età che non è più la loro. Con questo non intendo di es-

sere irriverente con quei due valorosi, perchè nella freddezza del Serra ho sempre ammirato la saldezza della fattura e il meraviglioso disegnatore, come nel Muzzioli ho ammirato e ammiro l'ampio ed eletto gusto decorativo, le belle e franche doti esecutive e anche il buon colore, pur deplorando che gli si debba rimproverare — ciò che pure è essenziale al giorno d'oggi — la mancanza di una vera tecnica personale.

E anche Giovanni Costa si poteva lasciar tranquillo nella sua tomba recente. Capirei che si facesse in Roma (e certo la si farà) un'Esposizione più che sia possibile completa delle sue opere, e sarà giusto e bello perchè veramente grande fu l'ascendente che il Costa esercitò sulla parte più eletta degli artisti della Capitale, ma sinceramente che significato può avere in Venezia un'esposizione di cinque opere di questo Maestro, tanto più quando questi pochi quadri non siano stati tutti scelti fra i migliori, nè fra quelli che meno abbiano subìto le ingiurie del tempo? Si voleva fare acquistare allo Stato il quadro delle *Donne sulla spiaggia di Porto d'Anzio* e batti batti, gli amici di famiglia ci sono riusciti. Ma non è per quegli armeggi, più o meno segreti, che si aprono ogni due anni le Esposizioni veneziane!

E non era il caso nemmeno di esporre i pochi acquerelli del Gigante. A quella stregua a che lamentarsi se le piazze e le piazzette d'Italia sono

invase da tanti semi-sconosciuti in abito da società, più o meno calunniati in marmo o in bronzo per opera dei nostri scultori ufficiali?

Confesso che l'unico morto che a mio avviso era conveniente presentare al pubblico nella gloria delle proprie opere, era il tedesco Otto von Faber du Faur; innanzi a tutto perchè morto da pochi anni, poi perchè era affatto sconosciuto in Italia, infine perchè di lui si poteva presentare tutto un gruppo di 19 tele, cioè un gruppo più che sufficente a dare una idea precisa del temperamento artistico e del valore complessivo di questo originale pittore di costumi e di battaglie.

A me ha fatto una grande impressione! Poche volte mi fu dato di vedere dei pittori che sentissero il colore con tanta festività e con tanta opulenza. Se, come si vuole, questo pittore tedesco ha preso dal suo primo maestro il Kotzebue l'attitudine a rendere la grandiosità e l'impeto delle grandi masse in movimento, certo il colore lo prese dai primi orientalisti francesi oltre che dal Delacroix e da quello strano, ebro Monticelli nostro che ebbe del colore una visione poetica e possente come pochi altri mai. Faber du Faur dipinge sempre a grande impasto, ma ciò non gli impedisce di avere anche delle grandi delicatezze. Ha del cavallo di tutte le razze una conoscenza profondissima e tanto è abile nel disegnare la snellezza nervosa ed elegante del cavallo arabo

quanto è potente nel rendere la pesantezza docile del cavallo da traino pesante o l'agilità inelegante, ma nervosa delle pariglie di volata o di mezzo negli attacchi delle artiglierie. Fra tutti i suoi quadri prediligo il *Lavoro faticoso,* il *Consiglio*, la *Fanfara moresca,* e soprattutto il quadro dei *Cavalli erranti dopo la battaglia* che è sobrio ma bellissimo di colore e ricco di spontaneo e profondo sentimento.

❧ ❧

❧

Il Ritratto moderno. Una delle cose che più mi hanno colpito, non dico per la loro stranezza, ma per la loro curiosità che fa pensare, è il successo sempre crescente che il ritratto ha nelle Esposizioni contemporanee. È una frenesìa, ma il fenomeno merita un po' di discussione e di esame.

La prima osservazione che conviene fare è questa, che a rigore nelle Sale delle Esposizioni davanti ai Ritratti siamo tutti quanti degli incompetenti a giudicare del *vero valore* di Tizio o di Caio come pittore ritrattista. Se c'è un valore artistico che sia veramente di difficile valutazione è certo quello: dire, con coscienza di esprimere una verità, che un certo pittore sia un vero ritrattista è cosa così complessa e difficile ed esige tanta documentazione, che nei casi usuali faremmo molto meglio a lasciar impregiudicata la quistione, limitandoci ad affermare se tale pittore dipinga bene o dipinga male.

Non esiste veramente ritratto, se non c' è *somiglianza*. Di somiglianze ne esistono due: una banale, fotografica, esteriore e il pittore che la cura nelle sue tele si limita a riprodurre del modello tutte le caratteristiche oggettive superficiali; c'è poi una somiglianza che generalmente sfugge ai più, che sfugge qualche volta anche ai familiari del modello, ma che l'artista, nell'assiduità col proprio soggetto, riesce a scoprire e che qualche volta arriva a intuire per impeto di genialità prepotente, anche di primo acchito, dopo uno sguardo solo e questa somiglianza che ha la sua origine e il suo specchio nell' anima del modello, è quella che i ritrattisti veri cercano di riprodurre nelle loro figurazioni come la meta, come lo scopo supremo dell'arte loro.

Per giudicare quindi un ritratto e le vere attitudini ritrattistiche dell'autore bisognerebbe, volta a volta, aver mezzo di verificare quale delle due somiglianze abbia il pittore saputo riprodurre, oltre che bisognerebbe poter decidere anche nei casi — tutt'altro che infrequenti — in cui il pittore può aver fatto magari dell'ottima pittura, ma può essersi dimostrato incapace di riprodurre del proprio soggetto nè l' una nè l'altra delle somiglianze di cui sopra.

E siccome queste ragioni sono ovvie ed evidenti, ecco perchè dissi che il fenomeno del successo sempre crescente del ritratto nelle Espo-

sizioni moderne è un fenomeno se non strano certo curioso e curioso parecchio!

Perchè, badiamo bene, il pubblico e la critica non si limitano al giudizio sul merito dell'artista come pittore, ma non volendo riconoscere la propria incompetenza decretano con prosopopea che *A* è un grande ritrattista e *B* un poco di buono.

Per mio conto mi limiterò a giudicare tutti i ritratti come semplici pitture e come figure più o meno interessanti e significative.

I ritratti creduti migliori furono (con ottima idea) raccolti tutti in una Sala, gli altri si sparpagliarono un po' dappertutto.

Ma anche fra coloro che non furono ammessi fra gli eletti ci sono alcuni ritratti o belli o interessanti e dei quali abbiamo il dovere di dire qualche parola.

Nel Salone, per esempio, oltre il *Ritratto* del Castegnaro che è simpatico, sebbene il vestito sia un po' vuoto, abbiamo il *Ritratto del sig. Zangwill* dell'inglese Salomon, che predilige i toni bassi freddi e che sanno di antico, ma che è un modellatore di eccezionale abilità; e abbiamo sopratntto il *Ritratto di Signora a cavallo*, di Angelo Jank, che si potrà discutere come ritratto per l'originalità di porre l'amazzone perfettamente avvolta da l'ombra cupa di alberi densi, ma che nel suo in-

sieme è opera magistrale per la mirabile giustezza dei toni, per i perfetti rapporti fra l'ombra e il Sole e per la magnifica evidenza, per il risalto che quel cavallo perfettamente disegnato e in ombra, ha sul fondo assolato e luminosissimo.

Altrettanto bene non posso dire del Gelli che in entrambi i ritratti esposti palesa una diligente e raffinata manualità, ma anche una fiacchezza e una decrepitezza di tecnica che più non regge nei confronti pericolosi che presentano le odierne Esposizioni.

Nella Sala *D* spicca il gran ritratto del *Generale sir Charles Nairne* dell'inglese Furse. Non si tratta certo di un capolavoro, ma la grande tela decorativa e illustrativa è dipinta con valore, con fluidità, con facilità e con larghezza e i vari cavalli sono solidamente costruiti e dipinti e magnificamente disegnati. Nella sala *E*, per esempio, ci sono due graziosissimi ritratti: *La signora in abito giapponese* dell'americano Humphreys e il *Ritratto di Signora* dell'Oppler.

Un ritrattino dello Khnopff è simpatico e distinto, ma nulla più e un ritratto (poco più della testa) in pieno sole del Roll è efficace, ma non in tutto degno della grande riputazione dell'autore. Il Lavery nel suo quadro *La prima comunione* riafferma le sue sode e serie qualità, ma la sua tela è più atta a convincere che a destare simpatie. Il Veber, fantastico, umoristico nel suo quadro

Lotta di donne, che le riproduzioni a bianco e nero hanno reso popolare, ha potuto darci di quel simpatico, originale filosofo umorista che è Anatole France un ritratto famigliare pieno di spirito e veramente somigliantissimo.

Degli italiani Lino Selvatico, che avrebbe sufficiente forza per far a meno di seguire la falsariga altrui, va sempre più deturpando la propria originalità coll' imitazione esotica e nessuna delle sue tre tele ha veramente qualcuna di quelle virtù che possono fare perdonare tanti difetti. Il suo *Ritratto di Irma Gramatica* è brutto e falso di colore e di modellazione ed è piatto, senza rilievo e senza costruzione. E quello della signora Coletti anche peggio. Resta il famoso *Cappuccetto grigio* che certo è tutt'altro che una cattiva cosa, ma come non accorgersi di tutte le reminiscenze che esso contiene?

Il Talamini ha parecchi ritratti: in uno quello della *Contessa Rocca-Mocenigo* si indovina una bella intenzione di colore. Anche il Talamini ha la fisima di voler rimettere in onore le antiche tecniche veneziane. Confesso che in fatto di ritratti nulla vi ha di più bello dei ritratti di Tiziano e di quelli di Tintoretto. Quelle tecniche che si vuole oggi esumare cosa valgono in confronto della meravigliosa e semplice tecnica di quell' insuperabile ritrattista che fu il Tintoretto? Per carità non pigliamo delle ubbriacature per ciò che vale poco:

teniamoci fedeli ai grandi modelli e lasciamo pure da parte gli smalti che coi loro lucidi implacabili tolgono alla pittura la delicatezza dei contrasti fra le lucentezze e le opacità, che sono tanta parte dell'intrinseca bellezza di ogni vera, onesta e sincera pittura.

Degno di speciale considerazione è il pittore ritrattista Giacomo Balla. E' piemontese, ma vive a Roma. Si tratta di un'eletta anima d'artista che seppe conservarsi fedele al proprio ideale anche nelle più disperate condizioni materiali. E' un lavoratore di una rara serenità. L'ho conosciuto quando il successo non era venuto ancora ad accarezzare la sua fronte; ma anche in tanta disdetta egli lavorava tutti i giorni con una costanza e una fede ammirabili.

Lo scorso anno a Roma, occupando da solo parecchie pareti, ha potuto imporsi per la prima volta: il suo quadro *Allo specchio* fu meritatamente acquistato per la Galleria nazionale, il Ministro della Pubblica Istruzione gli commise il proprio ritratto e così Giacomo Balla ha potuto chiamare l'attenzione di tutti sopra di sè.

È un pittore originalissimo. Dipinge prima con colore molto liquido tutto il quadro a tinta unita poi dissemina per tutta la tela punti e linee di colori elementari, che col loro contrasto complementarista, creano intorno alla figura l'aria ambiente, la vibrazione atmosferica e la luminosità.

A Roma quest'anno fu ampiamente discusso avendo esposto parecchie opere poderose; qui a Venezia espone un ritratto che è certo lodevole per la bella luce diffusa, ma che difetta un poco di costruzione anatomica, specialmente nel viso.

Giacomo Grosso espone nella Sala del Piemonte due ritratti: uno simpatico a mezzo busto, l'altro a figura intera con un ben composto ambiente tutto all'intorno.

Complessivamente si tratta di un'ottima cosa; è un quadro ben osservato, decorativo, ben aggiustato nei dettagli, ricco anche di eccellenti qualità pittoriche, ma nondimeno, come ritratto, appare un po' fotografico e superficiale.

Il Milesi ha tutta una serie di ritratti: ne ha uno secondo la sua vecchia (forse la sua vera) maniera ed è il bellissimo *Ritratto* di sua madre; ne ha poi tanti altri eseguiti colla ricca pasta di colore e colla tecnica che ha adottato da qualche anno e che, a mio avviso, egli non è giunto ancora a padroneggiare interamente. Nobile è certo il suo intento ed è bello vedere un artista, non più giovanissimo, tentare vie nuove con tanta costanza battagliera, ma mentre mi è caro augurargli che egli possa fra non molto salutare da vicino la vittoria, devo pur dire che mi sembra che egli sia oggi ancora discretamente lontano dalla meta agognata.

Dei molti ritratti esposti da Emilio Gola pre-

ferisco non parlare: sono aristocratici di gusto, ma troppo sfatti e convenzionali di colore.

Fra i toscani un ritrattista promettente è Oscar Ghiglia.

Espone un ritratto a cui si può rimproverare un occhio troppo grande e un altro troppo piccolo, ma che è nobile e fine di colore e dipinto con un certo qual sapore di antico che gli aggiunge simpatia.

Fra i romani espone un ritrattino elegante il Sartorio, un altro piccolo e grazioso il Parisani e uno grande e valoroso Arturo Noci. Raccomandiamo per altro a questo giovane pittore, che ha una padronanza tecnica assolutamente superiore, a fare uno sforzo per ringiovanire la sua arte. Sacrificando un poco della perfezione manuale egli potrà fare facilmente delle cose più fresche, più simpatiche, e, diciamolo anche, più moderne.

Ed eccoci a parlare della Sala in special modo dedicata al ritratto moderno.

Non c'è che dire: quasi tutti i principali ritrattisti del mondo vi sono rappresentati e quasi tutte le scuole e quasi tutte le tecniche.

Il massimo successo mondano l'ha avuto il Sargent col *Ritratto delle signorine Hunter*. In vero il quadro è bellissimo: bello per la trovata

intonazione grigia scura tendente al bleu in alto, verso la parete, al rosa in basso, sul tappeto e sul divano; bello per la freschezza luminosa delle carni e per la fluidità eccezionale della fattura; bello infine perchè quelle tre figure che pur molto si assomigliano chiudono tuttavia tre psicologie evidentemente diverse: volontaria l'anima della sorella a destra dell' osservatore, dolce e un po' arguta quella della signorina di mezzo, soave, quasi fragile, l' anima della sorella che volge in parte le spalle all' osservatore, due belle spalle che si intravvedono attraverso al velo bianco sottile, che le copre, ma non le nasconde interamente.

Era naturale che questo quadro avesse successo presso alla massa del pubblico: oltre che bello è fatto anche per piacere; pure per serietà di fattura, per maggiore ricerca nel modellato, per maggior intonazione della figura col fondo io preferisco, dello stesso Sargent, il *Ritratto di Sir Thomas Sutherland.* Ecco davvero un ritratto di una potenza straordinaria.

Con qualità analoghe, sebbene con una serietà anche maggiore, s' imposero al successo i due ritratti dello Zorn; e per la grande sincerità, per la forza, per la bellezza del colore piacquero pûre molto i due ritratti dell' Herkomer. Il di lui *Ritratto del Dr. Baldwinə*, per esempio, è uno di quelli che si piantano nella memoria per non uscirne mai più. A prima impressione sembra — visto da vi-

cino — un po' troppo ricercato nei dettagli; e veramente siamo ben lungi da quella pastosa fluidità che l'Herkomer seppe mettere nel magnifico autoritratto da lui inviato alla Galleria degli Uffizî; ma poi, poco alla volta, questo ritratto suggestivo comincia ad esercitare il suo strano potere sopra di noi e da quel momento piace, quando lo si guardi, ogni giorno di più.

Il Kroyer rinnova, con un superbo ritratto di un grasso uomo che ride, i successi che sempre gli arrisero a Venezia ad ogni suo presentarsi; e il Lavery, il Brough, il Bisschop, il Blanche, il Sauter e il Cope riaffermano il loro valore con opere che non sollevano speciali discussioni, ma che sono frutti di una mirabile esperienza e dell'esercizio costante e sempre nobile delle migliori qualità dell'arte loro.

Ma quel che più preme è di parlare di coloro che furono i più discussi e che sono anche i più discutibili fra tutti i ritrattisti dell'Esposizione, alludo al De la Gandara, al Boldini, al Besnard, al Whistler, al Lembach e al nostro Mancini.

Il De la Gandara ha fornito ai Critici letterati un'eccellente occasione per dire degli eccezionali spropositi. L'hanno definito come il " vero pittore della donna moderna, così come la nostra società l'ha foggiata e i nostri sogni l'hanno idealizzata „ Poveri sogni! dico io: provate a pungere quelle carni con uno spillo. Non sarà certo del sangue

che ne zampillerà, ma sarà della marcia fetida, perchè questo pittore tanto alla moda (e si capisce perchè) non sa che cosa sia colore e dipinge le sue donne con la putredine nel corpo. Bei ideali quelli dei nostri esteti, belli davvero! So benissimo che la moda, la moda di Parigi in ispecie, con tutti i suoi artifici ha trasformate le donne (non tutte per fortuna nemmeno a Parigi ove donne di intelletto e di buon gusto ne esistono ancora) in tante puppattole, in tante miserabili elegantissime bambole, che si assomigliano tutte nel più umiliante dei modi! Capisco che ci siano dei pittori bottegai e cortigiani che completino l'ufficio delle sarte e dei parrucchieri e che coll'arte loro cerchino di far sembrare quelle personcine più puppattole che mai, sempre più eguali e sempre più artificiose; capisco che ci siano anche dei pittori di vero ingegno, che si diano per convenienza — per banale convenienza materiale — a quel genere *ultra-chic* e detestabile e accetto anche di riconoscere che il De la Gandara sia uno di quei pittori di talento, ma mi ribello a che quattro letteratucoli che non sanno che cosa sia colore, che non sanno che cosa sia dipingere vengano a soffiarci, con tanta petulanza nelle orecchie, che quei frutti di un'arte che segue commercialmente la moda e che non ha per fine che di solleticare l'acquirente, siano proprio i capolavori essenziali di cui l'arte moderna deve essere contenta ed altera.

L'arte del De la Gandara è l'arte di un pittore di molto ingegno e perciò capace di interessare, ma è un'arte falsa e convenzionale ed è arte da mercato. Non poniamola dunque sugli altari se non vogliamo screditare i nostri Templi e guastare i nostri fedeli.

E altrettanto può dirsi del ritratto del Boldini il quale dimenticando le opere davvero valorose dipinte dal suo elegante, ma finissimo pennello, è venuto, per seguire l' esempio altrui, a comporre nel pseudo-ritratto di Donna Franca Florio, una brutta pagina da giornale di mode e una delle più antipatiche mistificazioni pittoriche che mi sia mai capitato di vedere.

Ma è molto meglio che ritorniamo in più spirabil aere: parliamo della rivoluzionaria opera di Mac Neill Whistler.

Oggi il suo ritratto femminile ci lascia, a prima impressione, affatto indifferenti. In vero la pittura moderna ha camminato assai dal giorno in cui Whistler in poche, rapide sedute schizzava l'opera che ci viene ora sott' occhio. Ma se pensiamo che cosa era allora la pittura europea, (parlo della figura e escludo certi paesi) in qual baratro di convenzionalismi e di formalismi accademici era caduto il ritratto, certo che questa *silouette* femminille, con quel musetto graziosamente sfrontato, questo quadro eseguito senza pentimenti e senza leccature, ostentante quasi lo sprezzo per la finitezza, do-

veva sembrare in quel tempo immensamente audace e rivoluzionario.

Il quadro dell'Whistler non è molto lontano dalle artificiose e malazzate eleganze di De la Gandara: quale ammaestramento per chi abbia il bel dono di poter fare dei raffronti! I critici letterati hanno trovato modo di portare ai sette cieli l'uno e l'altro, eppure Whistler avrebbe bollato il suo vicino col più caustico dei suoi disprezzi e ne avrebbe disdegnata indubbiamente la compagnia!

Paul Besnard ha due ritratti, uno dei quali vuol essere uno strano esperimento di luci artificiali, da palcoscenico forse, riflettentesi sulle carni e sulle vesti di una signorina. Ognuno ricorderà il bellissimo ritratto della Réjane: dobbiamo per altro affermare che nel quadro odierno il nobile tentativo non è stato coronato da successo. giacchè l'effetto è quasi totalmente mancato.

Non perfetto forse, ma bellissimo è invece il suo ritratto muliebre che è dipinto tutto a velature leggere rosee, bianche e grigio azzurre su un fondo unito di terra rossa molto diluita. Una fattura di una grande originalità!

Due sono i ritratti di italiani: uno è il ritratto di Riccardo Selvatico eseguito dal Milesi, ma ci duole di dire che si tratta di opera assolutamente mediocre; l'altro è il *Ritratto della signora Torelli* esposto da Antonio Mancini. Non furono pochi i critici che si sono compiaciuti a scrivere molte sci-

pitaggini all'indirizzo di questo originale, strano forse, ma originalissimo artista; ma sebbene questo suo ritratto non sia certo fra i suoi migliori, sebbene siasi a deplorare un po' di scompostezza e di confusione nel corpo, nelle mani e in quello strano mazzo di fiori, tuttavia, non fosse altro che per quella testa dipinta con tanto valore, è lecito affermare che fra tutti gli italiani che espongono ritratti a Venezia egli è ancora il più degno di figurare, in nostra rappresentanza, vicino ai ritrattisti sommi degli altri paesi.

Un artista che ormai tutti accettano e ammirano e non discutono più è il Lembach.

Espone cinque ritratti: mediocre è forse quello di Wagner, ma belli tutti gli altri, bellissimo quello di S. A. R. il Principe Reggente di Baviera che assurge a una sottile, quasi arguta significazione.

La Galleria d'Arte Moderna di Venezia ha assicurato all'Italia il ritratto di Papa Leone XIII. Ce ne rallegriamo perchè molti ritratti del defunto Pontefice vedemmo, ma solo il Lembach ha saputo darci il vero Papa Pecci, il Papa, il sovrano spirituale, il Pontefice vero. Del defunto Leone XIII, egli diede la precisa maschera del viso con tutte le sue caratteristiche durezze, cogli occhi piccoli ma scintillanti, non dolci nè buoni, ma piuttosto (se posso dirlo senza irriverenza) un tantino volteriani.

Io credo che in questo ritratto (avevo visto

parecchie volte e assai bene Papa Leone) il Lembach sia riuscito a esprimere la psicologia perfetta di quell' interessantissimo e intellettuale personaggio. È vero che il suo ritratto — forse per quello — non aveva avuto fortuna; ma di ciò ha potuto beneficiare finalmente una Galleria italiana, ciò che sarà certo gradito al Lembach come è graditissimo indubbiamente per noi.

In quanto alla così detta Mostra di bianco e nero vorrei consigliare la Presidenza di sopprimerla negli anni seguenti. Roma ha fatto già una prima vera Esposizione completa ed ampia di bianco e nero e presto ne farà una seconda. Quasi tutte le cose che qui figurano come le migliori apparvero già all' Esposizione romana. In confronto qui si trova poco e quel poco è quasi tutto vecchio. E allora una delle due: o fare un' Esposizione di bianco e nero originale e completa, oppure rinunciare a una cosa che così ridotta è meschina.

Ma per deferenza alla Capitale, che non ha mai avute troppe iniziative artistiche, non potrebbe attenersi Venezia al secondo corno del dilemma? Continui la maliarda città a curare la sua Esposizione di pittura e scultura e lasci che Roma attui stabilmente — se può e sa — la non cattiva

idea di una periodica grande Esposizione internazionale di Bianco e Nero.

Come a Roma, anche a Venezia i massimi onori sono toccati all'armeno Edgar Chahine che vive a Parigi. Egli infatti è un finissimo e originalissimo artista. Anche il Grubicy tiene con onore il suo posto e l'Urban si fa distinguere; ma il nostro Vitalini, lo dico con dispiacere, non rinnova purtroppo il bellissimo e meritato successo di due anni or sono. Le sue prove, modeste dal punto di vista grafico, sono anche poco ispirate.

Conclusione. ❧ Dopo la campagna vittoriosa del 66, dopo che l'esercito prussiano aveva posto, colla mirabile coronatrice vittoria di Sadowa, la prima pietra — quella angolare — della costituenda Confederazione germanica; mentre ancora i vincitori bruciavano a sè stessi gli ultimi incensi e il tripudio innondava ed esaltava tutte le anime, il Principe Hohenloe osò pubblicare le sue lettere famose, contenenti acerbe critiche sul funzionamento dell' artiglieria durante tutta la campagna. Enorme fu dapprima lo scandalo e la sorpresa quanto profondo fu di poi il cruccio e il rammarico. Pure il Principe Hohenloe, che sapeva in coscienza di fare del bene e di dire la verità continuò la sua pubblicazione e la sua campagna imperterrito e i saggi tedeschi, che per fortuna loro soffrono poco di nevrastenia e di isterismi e sanno invece ragionare bene e a tempo, passata la prima impressione riconobbero che il beneme-

rito critico principesco aveva perfettamente ragione e senza tante chiacchiere riformarono tutto quanto il servizio incriminato. Quattro anni dopo scoppiava la guerra colla Francia e l'artiglieria tedesca provava valorosamente che il suo nuovo ordinamento era assolutamente perfetto e che aveva saputo approfittare bene della lezione e dei consigli.

Questo mi frulla per il capo, ora che dal mio studio critico devo spremere il succo delle doverose, inevitabili e forse aspre conclusioni.

Se si confrontano le condizioni attuali dell'arte europea e dell'italiana in ispecie, con quelle in cui versava l'Arte (a parte qualche paese privilegiato) una diecina o una ventina d'anni fa, certo che non solo l'Arte europea in genere, ma specialmente l'Arte italiana, devono apparire oggi come rinnovate e trionfatrici. Sotto questo rispetto potrebbe sembrare inopportuno di lanciare, proprio oggi, coll'arco teso della Critica, delle freccie che potrebbero fare delle ferite anche profonde.

Ma richiamandomi all'esempio di cui sopra non m'arresto e procedo anch'io imperterrito per la mia via. L'Arte europea è in progresso? Ebbene tanto meglio, ma la scalea della Gloria ha molti e molti gradi e certo di quella scalea non occupa l'Arte contemporanea ancora la sommità. E se l'Arte italiana molti passi innanzi ha com-

piuti non è questa una buona ragione perchè cessi l'azione di quel pungolo eccitatore che l'ha obbligata fino ad oggi a camminare velocemente.

All' Arte in genere, in tutti i paesi senza eccezione, tanto in Pittura come in Scultura, quello che fa difetto generalmente è la *giovinezza* e ciò perchè manca di consueto alle opere d' Arte quella *freschezza* che solo può conferire il completo, candido uso della *sincerità* degli intendimenti, della *sincerità* emotiva, della *sincerità* nella scelta dei mezzi tecnici, mentre invece la maggior parte degli artisti lavorano oggi più colla volontà che per impulso irresistibile dell' ispirazione, mentre per la ccelta dei mezzi tecnici si lasciano guidare quasi esclusivamente dalla moda. Gli artisti veramente *sinceri* — e sinceri in tutto — sono assai più rari che non le mosche bianche: quattro o cinque grandi individualità servono da rosa dei venti per l'orientamento di tutti gli altri artisti dell' orbe intero e da ciò il dilagare per la crosta del mondo estetico di quei mezzi caratteri, di quei mezzi uomini, di quelle mezze volontà, di quelle simulazioni di energia, che sono caratteristiche del resto in tutte le propagini della vita moderna, in ogni ramo dell' attività contemporanea. Oggi, se riapparissero certe impetuose, ne-

vrotiche, geniali figure di grandi scrittori, di grandi filosofi, di grandi artisti del passato, nelle scatole e negli scatolini dei nostri appartamenti e nella nostra piccola e conventuale vita psichica e morale, sembrerebbero probabilmente tante scomposte ed esasperate figure di energumeni.

E dobbiamo anche lamentare che l'Arte, che per gli antichi fu sempre densa di contenuto e di pensiero, si sia fatta e si vada sempre più facendo vuota, vacua di contenuto ideale. L'artista moderno si abbandona all'istinto, ma non ha affatto voglia di pensare: lo scultore non vede che le forme, il pittore non vede che combinazioni di tinta, armonie di colori. Ha anche, qualche volta, l'ossessione tecnica illudendosi che la fattura sia tutto, ma ciò pensando commette un errore grossolano e pericoloso. Vedemmo già dei tecnici poderosi fare una grande impressione al loro primo apparire; gli occhi non erano che per loro, attorno ai loro quadri si addensavano gli artisti, i critici e la folla orecchiante. Dopo pochi anni gli stessi pittori, la cui tecnica non essendo più nuova non interessava più, erano lasciati da una parte, negletti, abbandonati dagli intenditori e dalla folla appunto perchè la tecnica loro non diceva più nulla e la vacuità del contenuto delle loro tele

non destava in nessuno alcun allettamento, oppure era giudicata addirittura esasperante.

In quanto poi agli artisti italiani dobbiamo fare (o meglio dobbiamo continuare a fare) delle dolorose constatazioni. Molti, troppi di loro sono ammalati di linfaticismo esotico e il male si diffonde sempre più e i veneziani, fra tutti i pittori d'Italia, si dimostrano più degli altri attaccati dal terribile male. Ho la magra gloria di essere stato il primo a vaticinare l'imminente infezione; fui anche il primo a constatare e a lamentare i primi sintomi allarmanti, come fui anche il primo a denunziare la diffusione completa del male deplorevole.

Allora non mi si volle credere e si tentò di contraddirmi. Più tardi non pochi critici, anche autorevoli, ripeterono, i miei giudizi servendosi delle mie stesse parole e delle mie stesse immagini (s'intende senza citarmi) e oggi non v'è più nessuno che non si sia arreso davanti a una verità tanto evidente e convincente.

Noi italiani siamo dei grandi assimilatori e anche dei grandi imitatori. La facilità che noi abbiamo nell'impossessarci della tecnica, del pensiero e dello spirito altrui, è assolutamente sbalor-

ditiva. È certo anche questa una caratteristica forma di talento..... non la migliore però.

Ma che dovessimo attraversare un periodo di inevitabile imitazione era forse naturale e logico e ciò ci deve disporre a un ben inteso compartimento.

La caratteristica moderna più evidente — nel campo puramente intellettuale — è data dalla tendenza speculativa, manifestantesi con frenesia in tutti i campi del sapere. Tale tendenza alla speculazione intellettuale ebbe il suo inevitabile contraccolpo nell' Arte. Quando questo avvenne i paesi nordici si trovarono naturalmente più dei latini, più degli orientali e degli slavi, pronti, maturi a servirsi delle indagini e dei metodi scientifici per spingere l'Arte al tentativo puramente ed elevatamente speculativo. Gli italiani meno preparati per studi, per tradizione e per natura e anche per ragioni storiche, filosofiche, politiche e sociali ad accogliere e trasmettere le nuovi correnti estetiche si trovarono improvvisamente davanti ad un brutto bivio: non potendo non obbedire alla legge storica che obbliga tutti i popoli a rinnovarsi per virtù di contatto, urono naturalmente condotti — nell' impreparazione loro — a modellarsi, o bene o male, sugli altri popoli più evoluti e specialmente sui popoli settentrionali.

Era forse fatale, ma l' ora della emancipazione

deve oramai essere giunta o almeno non deve essere più tanto lontana; ma occorre che la Critica non abbia debolezze, occorre che non guardi in viso a nessuno, che non abbia riguardi nemmeno per gli amici. Dove c'è cancrena occorre tagliare e tagliare arditamente e profondamente e bruciare la piaga con ferro arroventato. La pietà è una colpa; l'indulgenza verso gli amici è una colpa; il lasciarsi imporre dal talento — per trovare pretesto ad obbliare i difetti e le debolezze — è esso pure una colpa! In Italia non è il talento quello che manca, è la coscienza estetica che fa difetto. Non si guarisce un male così grave coi pannicelli caldi delle critiche inzuccherate.

La lebbra esotica ha fatto già assai più male che alcuni non sospettino. Il sentimento del colore sinceramento sentito, che era una conquista acquisita e acquisita a fatica, dopo tanti anni di battaglie, è ora, per chi sa vedere e prevedere, una conquista compromessa. Nuovi formalismi vanno prendendo il posto dei vecchi, nuove ricette vanno sostituendo le antiche, che tanto abbiamo derise e intanto il sentimento della giustezza ed evidenza dei piani va manifestamente smarrendosi e la pittura piatta o semipiatta ha ricominciato a mettersi in bella mostra.

Se così si continua non passerà molto tempo che si sentirà gridare nuovamente: aria! luce! Sole! verità! sincerità!

Noi dovremmo di nuovo rituffarci nella Natura. Noi dovremmo spingere di nuovo i nostri pittori fuori dai loro studi.... come al tempo della rivoluzione impressionista. I pittori moderni (a parte le eccezioni) lavorano pochissimo all'aria aperta; la maggior parte manipola i propri quadri in ambienti chiusi — misteriosamente — forzati dall'uso tecniche non spontanee, perchè rubacchiate dagli altri o modellate forzatamente sull'arte altrui.

Bisognerà rituffarli in quella vergine, eterna, sempre giovane, sempre inesauribile, sempre ospitale Natura che il Segantini definiva come « l'ovaia sacra dell'arte in cui il pensiero si feconda e prolifica. » L'arte è sentita oggi con troppa calma, mentre invece va sentita con spasimo. Ma questo spasimo divino non lo dà e non lo può dare che la lotta della nostra coscienza — sgombra da ogni preconcetto estetico — in lotta colla *verità*, col sentimento della *verità*, colla grandiosità misteriosa e possente della *verità*, che mentre ci lusinga e ci invita, sembra poi volerci negare i suoi segreti per eccitare ed esaltare tutte le nostre forze al grande furto.

Che coloro che potrebbero risolvere il problema estetico (sia del punto intellettuale che dal

punto di vista sociale) si decidano una buona volta a fare qualche cosa.

Ecco il mio primo voto. —

Che gli artisti intristiti dalla lebbra esotica si curino con decisione o che si facciano operare.

Ecco il mio secondo e fervidissimo voto. —

Che gli artisti tutti si rituffino nella Natura « nella divina ovaia sacra dell' Arte. »

— Ecco il mio ultimo e il supremo dei miei voti. —

E sui voti che faccio, fervidi e appassionati, intreccio festevolmente la ghirlanda dell' augurio.

Fine

INDICE

L'ordinamento della Mostra . . . . . Pag. 16
L'accettazione delle opere . . . . . » 26
L'ordinamento della Scultura . . . . . » 37
Il tentativo decorativo . . . . . » 45
La Scultura contemporanea . . . . . » 98
La Pittura contemporanea . . . . . » 141
I Pittori idealisti e i semplici immaginativi . . » 160
Il fenomeno Zuloaga . . . . . » 195
Marine e paesaggi . . . . . » 202
Pittori d'interni e di costumi . . . . . » 226
I pittori morti . . . . . » 231
Il ritratto moderno . . . . . » 235
Il Bianco e Nero . . . . . » 249
Conclusione . . . . . » 251

OPERE DELLO STESSO AUTORE

Già pubblicate:

« Molière e Goldoni » (Studio critico).

« L' Arte e la Critica » Opera premiata al Concorso internazionale fra i Critici d' Arte bandito dalla Città di Venezia.

« Ombre d'anima » Dramma in tre atti con prefazione di C. Antona-Traversi.

« Preludio d' amore « (Versi).

In preparazione:

« Dante e Wagner » (Studio critico).

« Rinka » (Versi).

LIBRERIA EDITRICE
S. ROSEN

VENEZIA - Piazza S Marco, 40-41

Assume pubblicazioni di lusso con caratteri speciali propri.

Eseguisce legature artistiche originali nonchè riproduzione dall'antico.

LIBRERIA ANTIQUARIA

S. ROSEN

VENEZIA - Piazza S. Marco, 40-41

Grande assortimento di libri antichi, rari e preziosi, manoscritti miniati, legature artistiche di tutte le epoche.

83-B5394

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 6032